

WILSON LUIZ GRANJA DO PRADO

MERGULHO COLABORATIVO EM UM PROCESSO DE NEGAÇÃO

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral,
do Departamento de Artes Cênicas do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília
Orientadora: Profª Drª Nitza Tenenblat

Brasília-DF

2013

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 CAPÍTULO I – MERGULHO EM CONCEITOS E DEFINIÇÕES	8
1.1. Processo Colaborativo	8
1.2. Dramaturgia em Processos Colaborativos	11
1.3. Criação Coletiva	13
1.4. Teatro de Grupo	14
1.5. Autoria Coletiva	16
1.6. Ator-autor	17
2 CAPÍTULO II – MERGULHO NO PROCESSO	20
2.1. “Quem Disse Que Não” - um panorama geral do processo	20
2.2. “Quem Disse Que Não” no divã	25
a) <i>Expectativas, pressupostos e modelos de processo colaborativo</i>	25
b) <i>Autoria coletiva (e a reflexão coletiva?)</i>	28
c) <i>Evolução da direção no processo</i>	30
d) <i>O ator-autor nesse processo</i>	32
e) <i>E o que nós alcançamos...</i>	33
3 CAPÍTULO III – O MERGULHADOR	36
3.1. Da diplomação dos sonhos à diplomação real em 25 segundos	36
3.2. Das vezes em que eu quis me matar	39
3.3. Das crises, risos e lágrimas	40
CONCLUSÃO ou PAUSA PARA RESPIRAR	42
REFERÊNCIAS	45
ANEXOS	
ANEXO A – Matéria no Correio Braziliense em 27/06/2012	46
ANEXO B – Questionário do Pré-Projeto	47

*“Livre-se do conhecimento. Livre-se da comparação.
Livre-se das falsas identidades.
Todo esse processo consiste em negar!
Negue isto, negue aquilo e continue negando tudo.
Continue negando até não restar mais nada – e então ela surgirá,
a sua consciência pura se descortinará”.*

OSHO

**À minha família e aos meus muitos mestres,
desta vida e de qualquer outra que houver!**

Axé!

Hare Krishna!

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora nesta monografia, Nitza Tenenblat!

Muito obrigado também aos orientadores deste mergulho sem cilindro que foi o “Quem Disse Que Não”, Alice Stefânia e Marcus Mota, e aos professores Cyntia Carla, Guto Viscardi e Marcelo Augusto, que coordenaram o trabalho dos alunos de encenação, que cuidaram de nossos figurinos, maquiagem, cenografia e iluminação!

A todos e todas que fizeram parte desta aventura: Camila Paula, Clarissa Portugal, Déborah Soares, Elise Hirako, Érica Rodrigues, Fernanda Jacob, Isabella Pina, Jéssica Vasconcelos, Júlia Gunesch, Julia Porto, Loretta Martins, Luiza Ribeiro, Mariana Brites, Nitiel Fernandes, Pamela Alves, Pedro Lima, Stephanie Marques, Tiago Mundim, Tuanny Araújo e também Káshi Melo, Hugo Carvalho, Denver Moura, Zizi Antunes, Laura Moreira, Samuel Cerkvénik, Bia Vieira, Éryca Gonçalves, Gabriel Borges, Lorena Aloli, Lory Simonetti, Lucas Lima, Nathy Torres, Suelem Araújo, Winny Trindade, Lanna Gandra, Myka Dias, Mariana Germano, Thamires Borges e Yohana Torres.

Ao querido irmão Roberto Ávila, pela presença, amizade, confiança e paciência sempre.

Aos criadores do Google, do Blogspot, do Facebook e do YouTube!

A Oxóssi, Iemanjá, Jesus Cristo, Krishna, Deus, Michael Jackson e Pina Bausch!

Às cobranças, eu digo não.

Às comparações, eu digo não.

Ao formalismo asséptico, eu digo não.

E quer saber?

Ao processo e à colaboração eu quero sempre dizer sim!

Quem disse que não...

INTRODUÇÃO

Agosto de 2011: éramos um grupo de 22 estudantes¹ entrando nesta sequência de três disciplinas² que culmina na conclusão da graduação em Artes Cênicas (bacharelado), da Universidade de Brasília. Pessoas que entraram em semestres diversos, mas percorreram todos a cadeia obrigatória de disciplinas para estar ali, com idades variadas, experiências diferentes, gostos e interesses dissemelhantes – notava-se facilmente que o número de mulheres era bastante superior ao de homens e já suspeitávamos que isso, possivelmente, nos influenciaria. Sob a batuta do Professor Marcus Mota, no Pré-Projeto, nós discutimos, ouvimos, falamos, experimentamos e, em determinado momento, optamos por conduzir o nosso trabalho sob a chancela de *processo colaborativo*. Foi quase um consenso, provavelmente decidido por uma maioria – por votação, como era o costume e continuou sendo até depois do espetáculo apresentado. Mas o fato é que não conhecíamos a fundo a ideia que poderia haver por trás deste conceito.

Junho de 2012: éramos agora, no espetáculo resultado do Projeto de Diplomação em Artes Cênicas I, 20 estudantes³ em cena mais três músicos convidados⁴, além de cinco professores envolvidos e outros 14 estudantes cuidando de cenário, iluminação, figurino e maquiagem. O espetáculo apresentado se chama “Quem Disse Que Não”, e ganhou desde o início do ano a co-orientação da Professora Alice Stefânia, ao lado do Professor Marcus. Nós o apresentamos em três sessões, na sala Plínio Marcos, do Complexo Cultural Funarte, de Brasília. A sensação posterior à apresentação era um misto de alívio e... dúvida. Será que nós realmente alcançamos o que havíamos nos proposto a fazer? Aquilo era mesmo resultado de

1 A turma contava inicialmente com os seguintes integrantes: Camila Paula, Clarissa Portugal, Déborah Soares, Elise Hirako, Érica Rodrigues, Eric Costa, Fernanda Jacob, Isabella Pina, Jéssica Vasconcelos, Júlia Gunesch, Julia Porto, Loretta Martins, Lucas Gomes, Luiza Ribeiro, Mariana Brites, Nitiel Fernandes, Pamela Alves, Pedro Lima, Stephanis Marques, Tiago Mundim, Tuanny Araújo e Wilson Granja. Durante o semestre, ainda juntou-se ao grupo o aluno Victor Lima Abrão.

2 As três disciplinas são: Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (Pré-Projeto), Projeto de Diplomação em Artes Cênicas I (PD-I) e Projeto de Diplomação em Artes Cênicas II (PD-II). Na primeira, define-se o projeto do espetáculo (texto, tema, abordagem) e cada aluno deve ser apoiado na definição do recorte e projeto de pesquisa monográfico. A segunda disciplina compreende o processo criativo de construção do espetáculo de diplomação e da terceira disciplina deve resultar uma monografia (trabalho de conclusão de curso) acerca de determinado ponto dos estudos das Artes Cênicas e/ou do processo criativo vivenciado pelo estudante que está se diplomando. Além disso, durante a terceira etapa, a normatização do departamento prevê uma temporada do espetáculo montado em PD-I.

3 Durante o período anterior, abandonaram a disciplina os colegas: Eric Costa, Lucas Gomes e Victor Lima Abrão.

4 Foram convidados durante o período de montagem, os também alunos do Instituto de Artes: Denver Moura, Hugo Carvalho e Káshi Mello

um processo colaborativo? Se não, o que é que nós tínhamos feito? Poderia ter sido melhor? O que o grupo poderia ter feito de melhor no processo? De que forma eu poderia ter contribuído mais? A sensação não se esgotou logo após, pois durante a banca de avaliação, ficou ainda mais flagrante a falta de colaboração entre os colegas da turma. Mas o fato é que o espetáculo, seja ele fruto de processo colaborativo, não-colaborativo ou quase-colaborativo, foi gerado. E a minha perturbação me levou a este trabalho, onde me proponho a analisar o quanto este nosso projeto se aproxima dos conceitos difundidos em torno deste procedimento de criação coletiva, mas também o quanto se afasta. Busco também analisar a minha contribuição como ator e refletir sobre a influência deste processo em minha formação.

A princípio, considero que optamos por uma montagem *diferente* sem saber direito o que aquilo queria dizer. No capítulo I, mergulho em alguns conceitos e definições fundamentais para localizar e entender o processo. Baseado na visão de alguns autores, principalmente Stela Fischer, Rosyane Trotta e Antônio Araújo, examino os conceitos de: processo colaborativo, criação coletiva, dramaturgia em processos colaborativos, teatro de grupo (e grupo de teatro), autoria coletiva e ator-autor – delineando quais as perspectivas mais apropriadas para a análise que vem na sequência.

No capítulo II, apresento, primeiramente, um resumo descritivo do processo de criação e montagem do espetáculo “Quem Disse Que Não”, segundo minha perspectiva. Depois disso, apresento uma análise comparativa do nosso processo com os conceitos e definições apresentados no capítulo anterior. Avalio também o quão colaborativo foi este processo e em que aspectos nos distanciamos do modelo apresentado no capítulo I.

No último capítulo, realizo uma análise mais particular: Como o movimento de passar por este processo e o seu resultado afetam a minha formação, como intérprete teatral. Como contribuí e quais os ganhos que o processo me trouxe, dentro e para além dele. E, fechando a monografia, apresento uma conclusão, que abrange um pouco mais do que apenas o processo e o resultado do “Quem Disse Que Não”. Além de refletir sobre o quão colaborativo foi, tento trazer à superfície, depois deste mergulho, um pouco daquilo que fica para o coletivo e para mim. Aonde todo este processo de negar e negar nos levou, para onde levou o grupo e para onde levou este ator/mergulhador.

Agora verifique todos os equipamentos e se prepare para mergulhar comigo, pois a apreensão e o desdobramento deste trabalho também são processos colaborativos – depende no mínimo de dois agentes: eu, o autor, para descrever e analisar a paisagem submersa e você, a leitora ou o leitor, para enxergar através do que está nas próximas páginas.

1. CAPÍTULO I - MERGULHO EM CONCEITOS E DEFINIÇÕES

Neste primeiro capítulo, são apresentados os principais conceitos e definições que serão considerados para a análise do processo de criação e montagem de “Quem Disse Que Não”, espetáculo resultante do Projeto de Diplomação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, do 1º semestre de 2012. Com autoria coletiva da turma⁵ e sob orientação dos professores Marcus Mota e Alice Stefância, o espetáculo foi apresentado em junho daquele ano, na Sala Plínio Marcos, do Complexo Cultural Funarte, em Brasília. Os conceitos de Processo Colaborativo, Dramaturgia em Processos Colaborativos, Criação Coletiva, Teatro de Grupo, Autoria Coletiva e Ator-Autor são explorados com base em pesquisas de diferentes autores, de forma a deixar claro quais as abordagens que favorecem a análise crítica do nosso processo.

1.1) Processo Colaborativo

Terminologia inaugurada e difundida inicialmente pelo Teatro da Vertigem, em São Paulo, sob direção de Antônio Araújo, no início dos anos 1990, que definiu processo colaborativo, em sua dissertação de mestrado, da seguinte forma:

Tal dinâmica [...] se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (SILVA, 2002: 101)

Na tese de doutorado, o mesmo autor afirma, entretanto: “Hoje, contudo, acreditamos que melhor do que 'ausência' de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes” (SILVA, 2008: 56). Encontramos, porém, uma definição um pouco mais sucinta na obra de Stela Fischer, sobre Processos Colaborativos.

⁵ A turma compreende os 20 alunos já citados em nota de rodapé anterior. Considero, entretanto, que poderiam assinar também, como co-autores, os professores orientadores Alice Stefância e Marcus Mota e também os convidados, que assumiram função de músicos, e contribuíram em diversos momentos para algumas cenas: Denver Moura, Hugo Carvalho e Káshi Mello

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que as representam. Ao estabelecer um organismo no qual todos os responsáveis pelos diversos campos partilham de um plano de ação comum, o trabalho em equipe baseia-se no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística e manutenção das equipes de trabalho. Seu caráter processual delega à obra uma moldagem que vai se desenhando conforme a sua elaboração em conjunto, a partir do cruzamento das diferentes áreas, desde o momento inicial até o encerramento das apresentações, considerando também o público como colaborador desse complexo coletivo e aberto. (FISCHER, 2010: 61-62)

Já no Dicionário do Teatro Brasileiro, o termo é definido por Luís Antônio de Abreu e Adélia Nicolete, como um:

Processo contemporâneo de criação teatral, “com raízes na criação coletiva”, teve também clara influência da chamada “década dos encenadores” no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. (GUINSBURG, FARIA, & LIMA [org.], 2009: 279-281)

As três fontes citadas tratam da busca por uma horizontalização das funções, de uma suposta quebra da hierarquia existente nos processos de criação teatrais. Fischer ainda trata um pouco mais detalhadamente da função do ator no processo colaborativo em sua obra, que é um dos pontos a que queremos chegar mais adiante, durante e após a análise do trabalho do grupo como um todo. Fischer diz que “é característica do processo colaborativo o ator tornar-se coautor da produção cênica (...), participa da autoria da encenação, dramaturgia e da manutenção das companhias. A exigência que recai sobre o seu campo de atividade pluraliza suas habilidades e desempenhos” (FISCHER, 2010: 18). E ela ainda deixa claro que este tipo de processo prescinde do embate criativo e de negociações entre todas as funções presentes, de forma que a heterogeneidade é fator de complementariedade, fundamental para que a colaboração aconteça. Fischer ainda dá destaque a um outro aspecto, que é importante ressaltar neste ponto, quanto ao papel do diretor no processo colaborativo, que deixa de ser um sujeito que *determina* os caminhos do coletivo.

No processo colaborativo, o diretor não se refere a um sujeito imbuído de valores que determinam que sua arte é exclusiva e especial. Seu papel não se limita simplesmente a erigir preceitos imperativos, mas intervir de maneira ativa e construtiva na continuidade e funcionamento das regras e funções. Seu alcance não depende de uma atitude de possessão sobre o processo artístico e sobre os demais integrantes do grupo, mas de propor uma relação aberta, de escuta e negociações das partes, embora a sua moderação aponte ao projeto norteador da companhia. Assim, vemos a autoridade do diretor teatral sendo espontaneamente reavaliada e distribuída entre os integrantes do grupo, igualmente líderes do empreendimento (companhia e processo criativo). (FISCHER, 2010: 154-155)

Antônio Araújo define ou pensa o processo colaborativo através de quatro recortes ou aspectos: como modo de criação, como metodologia de trabalho, como modo de produção e como resultante estética. No primeiro aspecto, ele destaca a diferenciação quanto aos processos de criação coletiva, visto que as funções no processo colaborativo são definidas *a priori*. E diz que:

Se a horizontalidade das funções é uma regra básica de funcionamento desse modo de criação, é inegável a revalorização do ator como um criador em pé de igualdade com o dramaturgo e o diretor. A sua função autoral, muitas vezes encoberta ou restrita à execução técnica de determinada personagem, fica potencializada no processo. Na prática, no instável equilíbrio de forças da sala de ensaio, a dramaturgia e a direção parecem “perder” seu caráter de onipotência e onisciência, abrindo espaço para uma interferência autoral forte por parte dos intérpretes. (SILVA, 2008: 59-60)

Quanto ao aspecto da metodologia, o autor afirma que “o processo colaborativo é um processo transitivo e baseado na circulação de materiais cênicos entre os criadores” (SILVA, 2008: 63). E enumera como linhas de força fundamentais deste tipo de processo:

- Atitude autoral e propositiva;
- Vontade e capacidade de cooperação;
- Existência e potencialização de funções artísticas específicas, definidas antes do início dos ensaios;
- Tempo indeterminado de ensaio;
- Interesse em pesquisa e experimentação;
- Realização de pesquisa teórica e de campo;
- Prática baseada em improvisações e workshops;
- Construção cênica ancorada na tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo;
- Ênfase no caráter processual, incorporando o precário e o inacabado à própria constituição da linguagem;
- Criação de dramaturgia inédita;
- Encenação processual e aberta;
- Processo continuado de feedback;
- Perspectiva de compartilhamento pedagógico;
- Abertura do processo de ensaio a estagiários, convidados e público interessado;
- Interferência dos espectadores na construção da obra. (SILVA, 2008: 63)

Com relação ao processo colaborativo como modo de produção, Silva discorre sobre a aproximação deste modelo com o conceito de cooperação no dia a dia do grupo, que está diretamente relacionado ao conceito de companhia. Embora estivéssemos cooperando no dia a dia, não éramos um grupo, tampouco uma companhia. Por essa razão, não nos aprofundaremos neste aspecto. Já com relação ao processo colaborativo como resultante estética, ele aponta uma série de características que nos serão bastante importantes para análise: presença de forte elemento monológico, escritura em torno ou a partir de imagens cênicas fortes, existência de elemento fragmentário (estrutura dramática mais aberta e ramificada), flutuância de dominâncias entre os aspectos textual, espetacular e interpretativo, forte experimentação espacial e interpretação com perspectiva testemunhal e fortes traços performáticos.

Visto que nosso processo foi muito influenciado pelo procedimento utilizado no Teatro da Vertigem, nossa análise será baseada principalmente na visão de Antônio Araújo com relação a este conceito, tanto em suas citações quanto nas de Fischer, que baseia boa parte de sua pesquisa também no trabalho dele.

1.2) Dramaturgia em Processos Colaborativos

Apresentaremos aqui os conceitos de escrita cênica e escrita dramática, estabelecendo as devidas distinções, conforme pesquisa em material de Rosyane Trotta e, a partir daí, traremos as visões de Stela Fischer e Sérgio de Carvalho sobre a dramaturgia em processos colaborativos.

No decorrer deste trabalho, encontraremos as duas expressões: escrita cênica e escrita dramática. Pode-se entender por esta última, o produto escrito de uma criação teatral, publicada ou não, porém resultado do trabalho de um autor teatral ou de um dramaturgo (ou dramaturgista) que, em muitos casos de processos colaborativos, está presente na montagem, seja durante todo o processo ou na fase final, quando é convidado pelo coletivo para elaborar uma dramaturgia *de fato*, em cima do material produzido até ali. A escrita cênica, em oposição, é aquela que parte da cena e não da palavra escrita. É uma expressão que surge nos anos 1970, exatamente para se dissociar explicitamente da escrita dramática.

Inicialmente a autoria cênica surge na mesma medida em que contrapõe ao texto uma visão que o ultrapassa e à qual serão submetidos os elementos da cena, de modo a conferir à obra-espetáculo uma unidade. Os elementos não verbais do teatro, especialmente os elementos visuais, serão chamados a construir em torno ou acima dos diálogos uma narrativa complementar ou paralela que, numa “simbiose” com o texto, serão responsáveis pelo sentido da obra que chegará ao espectador. A clareza com que a visão do diretor se projeta em cena, a presença de sua autoria, depende da habilidade tanto em manipular os diferentes elementos cênicos, colocando-os em ação, em movimento pleno de sentido, quanto em fazer com que estas ações caminhem em uma mesma direção, de modo a obter uma homogeneidade. (TROTTA, 2008: 29)

Segundo Fischer: “O processo colaborativo, como procedimento de criação em grupo, conduz ao aparecimento de uma outra cena e dramaturgia, em que o texto é visto como um instrumento da peça, criado a partir e em função da cena.” (FISCHER, 2010: 192). Esta afirmação torna clara uma maneira diferente da usual de enxergar e lidar com a dramaturgia, neste tipo de processo.

Mesmo que se parta de um texto dramático base, num processo colaborativo, a escrita cênica irá necessariamente provocar uma revisão durante todo o tempo da montagem da escrita dramática. Ela não é pré-estabelecida. “É como se o processo colaborativo tivesse que passar por pelo menos duas etapas antes que o roteiro se estabeleça segundo o caminho do espetáculo: a primeira de geração de materiais e perspectivas formais, a segunda de crítica e reinvenção desses materiais numa nova visão de escrita.” (Sérgio de Carvalho apud FISCHER, 2010: 200)

E o mesmo Sérgio de Carvalho, da Companhia do Latão, de São Paulo, nos alerta sobre um equívoco em alguns processos colaborativos, relacionado à dramaturgia:

Um primeiro equívoco do processo colaborativo ocorre quando não existe uma reflexão coletiva sobre o modo de improvisação. Quando o trabalho de crítica é fraco. [...] Essa falta de interação, essa ausência de um lugar histórico comum, mascarada pela ideologia de que “somos um grupo” leva à criação de canais individualizados de expressão que supostamente dão voz a todos. [...] Um segundo equívoco do processo colaborativo (ou pelo menos dos maus processos colaborativos) decorre da fraqueza da concepção dramatúrgica. Mesmo em processos que superam o monologismo, em que o grupo procura formas de trabalho de fato coletivizadas, estabelecidas por mediações críticas complexas, não é incomum que as relações dramatúrgicas surgidas nos improvisos sejam convencionais ou pueris. (apud FISCHER, 2010: 202)

Como tínhamos a pretensão de realizar um processo de criação colaborativo com dramaturgia autoral, estas definições são de fundamental importância para observação do processo criativo de “Quem Disse Que Não”. Ainda para embasamento desta análise, destaco outro alerta dado por Fischer, quando diz que “são características principais do processo

colaborativo a especialização das funções e a autoria setorial, e essa condição resguarda a assinatura final do dramaturgo como autor do texto” (FISCHER, 2010: 193).

1.3) Criação Coletiva

Historicamente, o conceito de Criação Coletiva vem antes de Processo Colaborativo, porém, como o projeto “Quem Disse Que Não” começou com o intuito de ser um processo de criação colaborativo, o conceito de Criação Coletiva é apresentado somente agora, a fim de podermos estabelecer a relação entre os dois conceitos. Os autores pesquisados sempre se referem ao processo colaborativo fazendo relação com a criação coletiva, seja para indicar que aquele teria raízes nesta ou para estabelecer necessárias distinções entre um e outro, para que não nos confundamos. Apesar das diferenças, os dois modos de criação têm bases na questão do coletivo, porém adotando abordagens diferentes e talvez a falta de aprofundamento nos conceitos possam levar sim a confundir os processos *a priori*, levando-nos à possível prática de um *mix* dos dois modos de produção.

Rosyane Trotta, no Dicionário do Teatro Brasileiro, diz que a criação coletiva “surge com os conjuntos teatrais que, nas décadas de 1960 e 70, associam todos os elementos da encenação, inclusive o texto, em um mesmo processo de autoria baseado na experimentação em sala de ensaio” (GUINSBURG, FARIA & LIMA [org.], 2009: 110-112). Há uma busca, até mesmo em vista do momento político, por relações de trabalho, no teatro, que pudessem refletir o pensamento de socialização das atividades, de rompimento com as hierarquias estabelecidas, de formas de produção cooperativadas. Além disso, inicia-se naquele momento uma exploração dos aspectos vivenciais dos próprios atores como material para improvisações, que vão depois para cena. Nesta onda, surgem diversos grupos no Brasil, alguns muito influenciados por grupos norteamericanos, como o Living Theatre, Open Theatre e Performance Group, dos quais alguns dos mais conhecidos até hoje são: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Dzi Croquettes, Ornitorrinco, Pod Minoga e o Teatro Oficina (único ainda na ativa, porém remodelado e renomeado para Oficina Uzyna Uzona), cuja montagem de 1972, intitulada “Gracias, Señor”, se tornou a grande referência quando se fala em criação coletiva.

Voltando a Fischer, para analisarmos melhor a distinção estabelecida entre os dois

tipos de processo, encontramos um ponto fundamental com relação à abordagem, quando ela afirma que:

A postura da criação coletiva diante das divergências de seus integrantes é diferente do processo colaborativo. A primeira busca uma equalização, um equilíbrio, uma harmonização, uma soma ou justaposição dos contrários [...]. Já o processo colaborativo faz da tensão ou dos antagonismos uma via positiva para a criação [...]. O diferencial encontra-se no resultado final que, enquanto na criação coletiva é usual considerar todas as opiniões e sintetizá-las de acordo com o ideal do grupo, no processo colaborativo, o responsável pelo seu campo estabelecido de acordo com a divisão das funções é quem irá determinar o ajuste que melhor responde à ação cênica. (FISCHER, 2010: 79-80)

1.4) Teatro de Grupo

É também importante neste trabalho a definição de Teatro de Grupo. Comparamos então os conceitos apresentados no Dicionário do Teatro Brasileiro e na dissertação de mestrado de Rosyane Trotta. O primeiro traz uma citação de Béatrice Picon-Vallin:

O teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno de um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semi-profissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. (apud GUINSBURG, FARIA & ABREU, 2009: 312)

A visão de Rosyane Trotta é um pouco mais idealista e afirma que “o Teatro de Grupo seria (...) um teatro que se compromete tanto com a arte quanto com a sociedade” (TROTTA, 1995: 130) e que “o que caracteriza o Teatro de Grupo é o pensamento e a prática que orientam o seu modo de produção” (Idem: 11). Diante disso, ela faz um levantamento de aspectos éticos e estéticos que seriam importantes para a caracterizar o Teatro de Grupo, quais sejam:

- proposta de continuidade e ação orientada para este objetivo;
- construção e constante reelaboração das instâncias organizativa, produtiva e artística;
- coletivização dos processos criativo, organizativo e produtivo;

- contínua reflexão acerca do projeto e do próprio grupo – seu funcionamento e sua atuação;
 - busca de profissionalização;
 - investimento na pesquisa, da formação do ator ao espetáculo;
 - elaboração e realização de projetos de intercâmbio fechados (que visam a oxigenação e reciclagem do grupo através do contato com outros profissionais) e abertos (em que o grupo semeia suas ideias e abre espaço para outros grupos).
- (TROTТА, 1995: 152)

Ela deixa claro, entretanto, que se trata “de um conceito ideal, uma meta projetada e nem sempre atingida” (TROTТА, 1995: 153). E a mesma autora faz questão de estabelecer uma distinção, em seu trabalho, entre este conceito que estamos destacando e o de grupo de teatro.

Grupo de teatro e Teatro de Grupo. Entre os dois há um espaço – aberto, antes de mais nada, por um pensamento. Faz parte do projeto deste Teatro de Grupo a organização de festivais e encontros, a criação de projetos culturais, convênios e intercâmbios, a produção teórica. A produtividade do Teatro de Grupo não está desligada de sua atuação sócio-cultural: o contato com a sociedade/espectador, mais que uma mera exposição, é o momento de difundir, numa prática aberta, um pensamento criado na prática interna de seus integrantes. Não se trata pois de uma sequência de espetáculos, da construção de uma estética ou de uma cooperativa, mas da participação social através da criação de uma teia de ações interligadas e intercoerentes. Para que haja Teatro de Grupo é necessário, antes de mais nada, grupos interessados em levar adiante sua prática e seu senso de teatro. É necessário que se passe um certo tempo, é necessário que a árvore dê flores. (TROTТА, 1995: 129)

Um momento interessante da obra de Trotta é quando ela apresenta um conceito bastante simplificado de grupo - obviamente, querendo relacionar a grupos de teatro que não fazem necessariamente teatro de grupo - dizendo que “é uma junção de indivíduos agrupados em torno de um objetivo circunstancial” (TROTТА, 1995: 126). E ao concluir que “a estética de um grupo se forma a partir das práticas e do pensamento que ele desenvolve em seu cotidiano: diariamente ele deve decidir 'como fazer'. A ética impregna a linguagem” (Idem: 154) e, ainda, que “os grupos aprenderam e vêm aprendendo o que sabem por conta própria” (Ibidem: 154), ela nos leva a perceber que cada grupo cria, no decorrer de sua história, os seus modos particulares de organização, de criação, de produção etc. Logo, jamais encontraremos a receita ideal para um grupo funcionar bem, o máximo que podemos encontrar são inspirações ou exemplos, nas histórias de outros grupos, tanto do que pode dar certo quanto do que pode não dar certo.

Em nosso processo, nos aproximamos muito do que Trotta se refere como grupo de teatro (diferenciando de teatro de grupo), por estarmos reunidos, não por um ideal ou desejo,

mas por uma questão acadêmica. Com isso, analisar esta diferença e como os procedimentos de criação coletiva, colaborativos ou não, se estabelecem dentro destas diferentes configurações, é essencial para compreensão de nossos erros e acertos.

1.5) Autoria Coletiva

Tairov, diretor teatral russo, um dos mais inovadores do século XX, diz que “os belos dias virão quando o teatro ele próprio criar todos os seus espetáculos, talvez quando não tiver mais necessidade da ajuda de um autor, (...), quando ele próprio inventar tudo o que lhe pareça de valor” (apud TROTTA, 2008: 27). E talvez ele estivesse mesmo prevendo o surgimento dos conceitos de escrita cênica e autoria coletiva que viriam mudar a relação dos grupos de teatro com os dramaturgos. Há que se ressaltar que em muitos processos de séculos passados, acredita-se que alguns autores elaboravam e alteravam a sua obra durante a concepção do espetáculo – como no caso do teatro de William Shakespeare, por exemplo. E mais recentemente, Grotowski tratou desta questão de autoria, e é citado em obra de 1982, de Jean-Jacque Roubine.

Com a experiência de Grotowski, portanto, a pergunta sobre quem é o criador do texto sofre uma modificação. É o autor, sem dúvida, mas não é mais apenas ele. O ator e a coletividade em que ele se insere participam da elaboração do texto. A partir de então, não é mais difícil imaginar uma outra prática, que excluiria a necessidade de recorrer a um texto-pretexto, a um texto anteriormente construído. De então em diante, é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo. (apud TROTTA, 2008: 34)

Mas considerando uma realidade mais próxima, temporal e geograficamente, o modo mais usual de trabalho tem sido tomar um texto já pronto, publicado ou não, de um autor teatral ou não e trabalhar sobre ele, ao invés de convidá-lo para escrever e alterar um texto dramático novo, durante o processo e segundo o desenrolar do mesmo. Ainda quando a base é um texto literário que não seja dramático, geralmente recorre-se ao dramaturgo para adaptá-lo à linguagem cênica.

Dentro dos processos de criação coletiva ou colaborativos, o conceito de autoria coletiva está sempre presente. Quando fazemos a diferenciação entre escrita cênica e escrita dramática, fica claro que, mesmo quando há um dramaturgo ou dramaturgista assinando o

texto, a autoria da cena, ou seja o espetáculo é uma criação do coletivo e todos que participaram devem assinar, incluindo aí, o próprio dramaturgo e o diretor ou encenador, além de outros envolvidos como, por exemplo, um músico que esteja presente no processo e tenha contribuído para a criação de uma cena.

Para Rosyane Trotta, “quando um coletivo se coloca, a partir de seus integrantes, como autor da obra que encena, isso significa que a criação não se dá apenas no terreno da interpretação mas da contracena e da própria cena” (TROTТА, 1995: 41).

Indo um pouco além, Sérgio de Carvalho, dramaturgo da Companhia do Latão (SP), diz que “a dramaturgia é uma arte coletiva mesmo que seja escrita por uma única pessoa” (apud FISCHER, 2010: 189), porque, num processo de criação de um grupo de teatro, o dramaturgo ou dramaturgista vai, geralmente, criar um texto baseando-se no que está sendo desenvolvido pelo grupo ou, mesmo que ele traga algo pronto, este algo será alterado a partir da composição do grupo, de como o grupo trata este texto.

Para Fischer, “o autor passou a não mais concentrar-se em um indivíduo, mas pluralizou-se ao considerar as demais instâncias coletivas, principalmente ao realocar o receptor no centro do ato de complementação do sentido” (FISCHER, 2010). Entendo, inclusive, que mesmo a plateia, seja em ensaios ou durante o próprio espetáculo, também passa a fazer parte desta autoria, embora não a assine (ainda).

Em sua tese de doutorado, Rosyane Trotta esclarece que “a autoria coletiva não é espontânea, sendo resultado de um processo em que se empregam meios específicos para formar o campo de criação do ator de acordo com uma determinada concepção de teatro” (TROTТА, 2008: 12).

A delimitação deste conceito é mais um elemento fundante para a análise, pois desde o princípio da montagem estava claro que trabalharíamos com autoria própria e coletiva – desde o momento em que foram descartadas as possibilidades de trabalhar com um texto base, ainda na fase de Pré Projeto.

1.6) Ator-autor

Faz parte do universo tanto dos processos colaborativos quanto de criação coletiva, a figura do ator-autor, para a qual encontramos definições bastante variadas (além desta

denominação, existem outras, similares, como, por exemplo, ator-criador⁶ e ator-compositor⁷) e nem sempre congruentes. Fischer extrapola um pouco o conceito, dizendo que “ser integrante-autor significa ser autor tanto da obra quanto do grupo, participar da concepção teórica e prática do processo coletivo” (TROTТА, 1995: 45). Isso porque ela está tratando, especificamente, do conceito de Teatro de Grupo, já introduzido – com isso, tanto os atores quanto o diretor e quaisquer outros participantes (cenógrafo ou figurinista, por exemplo) do grupo teriam este papel ou responsabilidade. Ampliando este conceito, Stela Fischer, nos apresenta uma outra definição para o termo - onde o ator não depende de pertencer a um coletivo de maneira permanente -, associada ao nome de um diretor e treinador de atores:

Outro empréstimo conceitual é o termo *ator-autor*. Essa denominação empregada pelo diretor paulistano Sérgio Penna define o ator que participa da autoria da criação, com interferências na construção dramática e cênica da obra. E ainda, o ator-pesquisador, ou seja, que além das funções inerentes à sua atividade e compromisso com o coletivo, ele também se pauta na autoria das atividades sistemáticas, pesquisas e investigações de procedimentos técnico-pedagógicos que visam ao desenvolvimento global dos processos criativos. (FISCHER, 2010: 112-113)

Em sua tese de doutorado, Rosyane Trotta, nos apresenta uma outra definição para o termo que pode nos auxiliar na análise:

O conceito de ator-autor se refere principalmente à concepção, a uma autoria que avança além da função de intérprete para se estender a áreas tradicionalmente restritas ao dramaturgo e ao diretor. Diferente do ator-produtor, ele não concebe um projeto em função de sua personalidade artística: ele atua como membro de uma equipe cujas premissas de criação não obedecem as exigências da carreira pessoal. (TROTТА, 2008: 56)

Além destas já citadas, uma definição ainda mais relevante para o entendimento do nosso processo é aquela trazida por Antônio Araújo, por apresentar características bastante familiares com a nossa visão de atuação.

Ao invés de ser apenas tradutor, intérprete ou repetidor de falas alheias, o ator vai produzir o seu próprio discurso, enunciar a sua visão de mundo, ou seja, posicionar-se. Esse posicionamento é tanto estético quanto ideológico, pertence tanto ao indivíduo-ator quanto ao cidadão-ator, enraíza-se na vivência pessoal, mas também no contexto histórico-social em que ela está inscrita, em suma, constrói uma

6 Quase sempre tem o mesmo sentido de ator-autor – é atribuído geralmente ao ator do Teatro da Vertigem e atualmente o próprio Antônio Araújo, diretor deste grupo, utiliza-se mais comumente da segunda opção.

7 Amplamente investigado por Matteo Bonfitto, em sua obra que se intitula “O Ator Compositor” e apresenta este como “um ator que compõe” ou ainda o ator “capaz não só de fazer, mas de pensar o fazer”, entrando em detalhes quanto aos materiais e à questão das ações físicas (BONFITTO, 2007).

formulação que imbrica arte e vida.

No processo colaborativo, portanto, o ator não apenas representa personagens, mas, sobretudo, efetua um depoimento artístico autoral. Sob este ângulo, ele se aproxima da idéia de performer, que cria a partir da sua visão de mundo particular, trazendo para a cena uma presentificação – ou reelaboração – de sua própria história de vida. (SILVA, 2008: 157)

Devidamente apresentadas as definições de que faremos uso em nossa análise, passemos então a ela.

2. CAPÍTULO II - MERGULHO NO PROCESSO

2.1. “Quem Disse Que Não” - um panorama geral do processo

O espetáculo “Quem Disse Que Não”, apresentado em junho de 2012, na Funarte Brasília, é resultado de um processo que se iniciou em agosto do ano anterior. Éramos 22 alunos matriculados na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas – usualmente chamada em nosso departamento de Pré-Projeto, sob a orientação do Professor Marcus Mota, a fim de delinear o que seria o nosso projeto de diplomação. No primeiro encontro, o professor nos apresentou uma breve introdução sobre processo colaborativo, apontando algumas diferenças entre este e a criação coletiva, além de nos orientar quanto a meios de pesquisa, para que pudéssemos nos embasar teoricamente e nos prepararmos para a monografia, que teríamos que produzir, no semestre seguinte ao da montagem.

Todo o detalhamento das atividades deste Pré-Projeto está descrito em um dossiê⁸, que foi entregue ao final do semestre por solicitação do professor. Tivemos uma intensa troca de informações, durante aquele período, tanto através de um *blog* criado para o nosso projeto – no endereço <http://agindocomoartistas.blogspot.com>⁹ - quanto através do *Facebook*, num grupo secreto¹⁰ também criado para o mesmo fim – no endereço <http://www.facebook.com/groups/quemdissequenao/>. Muitos *insights* e provocações para cenas, durante o processo, surgiram de imagens ou situações compartilhadas através destes meios.

Duas falas do professor me chamaram atenção no primeiro encontro do período letivo: “Vocês assumirão dois papéis neste processo, que precisam estar claros: o de realizador e o de observador do processo”; “Muitas vezes, o que nos atrapalha é a imagem que temos do que seja 'criar'. Criador não é o outro”¹¹. Mais adiante veremos que o papel de observador crítico acabou sendo enforcado pela escassez do tempo da montagem, para cumprimento de um

8 Caso haja interesse, posso disponibilizar o documento citado, em meio digital ou impresso.

9 O blog é fechado para acesso somente de pessoas cadastradas – só tinham acesso a ele, tanto para escrita quanto para leitura, os membros do turma e os professores orientadores. O acesso pode ser liberado, caso solicitado.

10 A página foi criada no formato “grupo secreto”, de forma que somente os membros podem ver o grupo, quem está nele e o que os membros publicam. Deste participaram, eventualmente, alguns colaboradores e os atores que atuaram como músicos na montagem. O acesso pode ser liberado, caso solicitado.

11 Citações extraídas do dossiê mencionado anteriormente.

calendário acadêmico – prevaleceram os realizadores. E em muitos momentos também delegamos o papel de criador ao coletivo, como se este fosse uma entidade com vida própria e independente, esquecendo que o coletivo depende da criação dos indivíduos, que éramos nós mesmos.

Na semana seguinte ao início do Pré-Projeto, tivemos um encontro com a mestrande Laura Moreira, para falar sobre processos criativos e a expansão do conceito de dramaturgia, que era, então, o tema de sua dissertação em progresso. Além de nos falar sobre as distinções entre teatro de grupo e teatro de diretor, os papéis do diretor e do ator no teatro de grupo, dramaturgia do ator, diferenças entre criação coletiva e processo colaborativo, ela nos apresentou algumas indicações de bibliografia para que pudéssemos nos aprofundar no assunto. É importante ressaltar que não houve nenhum momento durante o processo para que pudéssemos discutir sobre os textos lidos da bibliografia indicada, seja pelo Professor Marcus ou por Laura Moreira. Acredito que, como eu, poucos se ocuparam destas importantes leituras e o reflexo disso é flagrante em nossos resultados.

De todo modo, sem nos aprofundarmos muito na pesquisa, e mesmo antes de muitas experimentações, parecia que aquilo já estava definido logo no início da primeira fase: trabalharíamos com processo colaborativo e com um texto autoral da turma – mesmo a contragosto de alguns que queriam trabalhar com base num texto já existente, teatral ou não. Durante esta primeira fase do processo, foram aventadas possibilidades de trabalhar com a obra de Plínio Marcos, criarmos algo sobre “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri ou montarmos algum espetáculo de William Shakespeare, mesmo que fosse com desconstrução da obra – mas venceu o desejo pela autoria coletiva.

Nos encontros com o Professor Marcus, ele sempre nos apresentava provocações - tarefas, perguntas ou outros tipos de estímulos - e pedia que respondêssemos. A primeira foi na forma de perguntas sobre as nossas expectativas quanto à diplomação, que deveríamos responder na forma de um texto escrito, e todos foram lidos em sala de aula. Depois veio a tarefa dos 25 segundos, que deveríamos cumprir mostrando para a turma, neste curto tempo definido, aquilo em que cada um de nós era bom. Tivemos, ainda neste início, uma divisão da turma em corpo, texto, canção e comicidade – campos nos quais se concentravam a maioria das habilidades mostradas na tarefa anterior. E seguimos com esta lógica de trabalho durante todo o semestre, no qual experimentamos a paródia, a contação de histórias, a leitura de textos. Na leitura de um texto, trazido pelo Professor Marcus, do filósofo Eudoro de Souza, surgiu um tema que, segundo análise do professor, se mostrava recorrente em nossas demonstrações:

a recusa ou negação. Daí por diante, as proposições passaram a sempre envolver este tema da negação – que se tornou, então, o provável tema sobre o qual desenvolveríamos a nossa criação coletiva ou o nosso processo colaborativo de criação e montagem teatral. Tivemos experimentações individuais e em grupos, sempre relacionados ao tema da negação: a negação individual de cada um, uma cena criada relacionada a negação mas que tivesse um texto como base, uma cena sobre o tema da negação criada por grupos de três ou quatro integrantes etc.

A partir deste ponto, houve cobrança do Professor Marcus para que as composições de cena fossem mais elaboradas. Tínhamos um pouco mais de tempo e liberdade para criarmos, em grupo, as nossas cenas. Do resultado deste primeiro trabalho de grupo, destaco a cena criada por mim com os colegas Nitiel, Isabella e Loretta, baseada num texto intitulado “Depoimento de uma esquizofrênica” (DOICHE, Dina. Depoimento de uma esquizofrênica. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://passeissoadiante.blogspot.com.br/2011/01/depoimento-de-uma-esquizofrenica.html>.

17/02/2013), que encontramos logo após o primeiro *brainstorm* do grupo. As análises dos resultados apresentados também passaram a se tornar mais frequentes, embora não houvesse tempo para a fala de todos. Quanto a este trabalho, o retorno que anotei é de que havia “uma cena limpa, esteticamente interessante e bem construída, do ponto de vista da dramaturgia, porém na qual se notava um nível raso de envolvimento com o tema escolhido”.

O trabalho seguinte, ainda em grupo, buscava a exploração da questão do som e da música em cena, pois notava-se que a turma tinha interesse em enveredar por esta pesquisa – até por termos, na turma, pessoas com intimidade com o canto e com alguns instrumentos musicais e a fim de levar isto para o trabalho. Depois vieram os Exorcismos. A fim de trazer mais fortemente o elemento depoimento pessoal para o trabalho, o professor Marcus propôs sessões de depoimentos bastante diretos e íntimos, sobre as nossas negações. E baseados nestes depoimentos, foram criadas novas cenas, por duplas ou trios. E, como último trabalho daquele momento, após uma aula sobre a dramaturgia da comicidade, foram desenvolvidas cenas em grupos pequenos, que deveriam apresentar a lógica de uma cena cômica.

Depois de um pequeno período de pausa, voltamos, por opção do grupo, ainda no início de janeiro, fora do calendário oficial da instituição, para dar continuidade ao nosso processo. Sem o acompanhamento dos professores, mas já sabendo que teríamos o reforço da Professora Alice Stefânia, durante o período da montagem, nos reunimos novamente, quase todos, para criar, dialogar e experimentar. Logo no primeiro encontro do ano, resolvemos criar

equipes de trabalho, estabelecer algumas regras (com relação a atrasos e ausências e à nossa caixinha para financiamento da montagem) e iniciar a elaboração de um cronograma de ação. Foram criadas seis equipes: Produção, Dramaturgia, Voz e Sonoplastia, Figurino e Maquiagem, Cenografia e Iluminação, Corpo e Coreografia.

Até a metade de fevereiro, tivemos encontros bastante intensos, com muita produção de material cênico. Durante este período, tivemos um encontro com Zizi Antunes, aluna também do departamento, que nos falou sobre Processo Colaborativo na prática. A Professora Alice esteve presente conosco em alguns momentos durante este período extra-semester letivo, para acompanhar o que estava sendo produzido.

Quando iniciou-se o período letivo da disciplina Projeto de Diplomação I, fizemos uma relação do que havia sido produzido somente naquele ano e tínhamos mais de 40 cenas (contando também algumas imagens poéticas) – algumas tinham relação com o que havia sido produzido durante o pré-projeto ou eram desdobramentos daquele material. Mesmo assim, não deixamos de lado a possibilidade de apresentar e conhecer material novo. Fomos tentando selecionar e organizar, de tudo o que tínhamos, o que queríamos levar pra cena. Com o retorno dos professores, fomos incitados a organizar melhor e criar uma forma de roteirizar o que tínhamos. A questão do espaço começou a ser considerada, apesar de ainda não sabermos onde iríamos apresentar o espetáculo resultante do processo. Os comentários com relação ao que era apresentado passaram a vir mais dos professores orientadores.

Algumas preocupações começaram a surgir mais claramente, com relação ao discurso de cada cena e as figuras¹² que estavam em cena, em cada momento. O Professor Marcus nos apresentou conceito e esquema dos roteiros diagramático e de figuras¹³ e sugeriu que buscássemos ter sempre estes roteiros dali por diante. Aos poucos, fomos buscando também coletivizar mais as cenas, explorar momentos em que fosse possível utilizar a figura do coro, visto que desde o início foi considerado um recurso com grande potencial, por causa do elenco numeroso.

12 Durante o período de montagem do espetáculo, em virtude de encontrarmos dificuldade em reconhecer as caracterizações momentâneas com as quais estávamos trabalhando como personagens, entramos num consenso, com orientação da Professora Alice, e passamos a adotar o termo “figura”, para denominar aquele tipo que estávamos experimentando em cada cena. A definição objetivava facilitar a identificação destas entidades que não chegavam a ser personagens, o que seria mais apropriado à nossa proposta de um teatro performativo em contraponto ao teatro dramático.

13 Os roteiros diagramático e de figuras são esquemas que foram sugeridos pelo Professor Marcus, para melhor organização durante o nosso processo de montagem. O primeiro – coletivo - é uma tabela em que devem ser relacionadas cada cena numa linha, e em colunas são apontados para cada cena: atores ou atuantes envolvidos, ações, elementos cênicos, sons e conceito. No roteiro de figuras – individual -, cada ator deveria relacionar todas as cenas e identificar qual a sua figura naquela cena, objetos que utiliza, ações e conceito ou objetivo. Era uma forma de termos o registro da nossa escrita cênica.

Em março, a turma foi novamente dividida em grupos. Dado o material que tínhamos, foram identificados alguns sub-temas fundamentais: negação de cor ou raça, negação do corpo, negação da família, negação de gênero (ou da mulher) e negação de si mesmo (relacionado a loucura). Durante a divisão, dois sub-temas foram descartados e ficaram, finalmente, três grupos (cor/raça, corpo e negação de si mesmo). Estes grupos temáticos se reuniram à parte para desenvolver uma proposta de organização do roteiro em cima do material que tínhamos e apresentar ao todo, para que pudéssemos experimentar essas propostas. Deste trabalho firmaram-se boa parte das cenas que foram para o espetáculo, algumas já existentes, outras modificadas e algumas novas também.

A partir da observação do resultado da fusão entre as propostas de cada grupo temático, os professores iniciaram conosco um processo de análise dos aspectos de encenação a fim de montarmos uma estrutura para o espetáculo e, mais particularmente, o Professor Marcus, baseado naquilo que viu, que o remeteu a questões da Mitologia, se propôs a um trabalho de estudo conosco de alguns mitos, principalmente os de Narciso e da Caixa de Pandora, que nos seriam úteis para o nosso trabalho, em termos de fundamentação do conteúdo das cenas. A ideia era construirmos uma ponte do mítico ao performativo, ligando o arcaico ao contemporâneo.

Os trabalhos seguiram, com decupagem das cenas que tínhamos e elaboração de novas cenas, principalmente para contemplar os atores e atrizes que estavam com menor participação individual no espetáculo. Foram fixadas algumas definições quanto ao uso do espaço e a relação com a plateia, além dos textos e canções que seriam utilizados – algumas canções foram compostas pela turma nesta reta final, inclusive o samba “Quem Disse Que Não”, com base melódica criada pelo Professor Marcus Mota. E, por fim, ao final do mês de abril, definimos um esqueleto com a ordem das cenas tal qual seriam apresentadas, sob a orientação da Professora Alice e passamos a realizar ensaios do espetáculo – ainda experimentando mudanças de ordem, inclusões, alterações, exclusões e retornos de cenas excluídas anteriormente.

Finalmente, no início de maio, tínhamos o espetáculo com uma estrutura definida, que ainda passou por algumas modificações e melhorias até ser apresentando, porém mantendo-se muito próximo ao Roteiro Diagramático fechado, mais exatamente, em 07 de maio, onde constavam as cenas, os agentes ou atuantes de cada cena, os objetos utilizados, os sons envolvidos naquela cena e os conceitos associados a cada uma delas. Houve, novamente, a preocupação em estabelecer, dentro do possível, uma equidade de exposição em cena para

cada ator e atriz, a fim de que pudéssemos ser todos devidamente avaliados pela banca, considerando o trabalho de interpretação.

2.2. “Quem Disse Que Não” no divã

Realizaremos a análise do processo de montagem do espetáculo a partir de alguns temas-chave: a relação com o conceito de processo colaborativo (expectativas, pressupostos e exemplos estudados), a questão da autoria coletiva, a questão da direção ou da ausência de direção, o ator-autor dentro desse processo, o nosso modo de criação e organização (como colaboramos) e, por fim, o quanto, na prática, processo e espetáculo se aproximam ou se afastam dos modelos de processo colaborativo e de criação coletiva.

a) Expectativas, pressupostos e modelos de processo colaborativo

A princípio, poderíamos descartar a possibilidade de realização de um processo colaborativo, da forma como é definido, por se tratar de um “procedimento de grupo”, como conceitua Fischer. É fato que não éramos um grupo, mas uma turma, reunida naquele período, após realizarmos um certo percurso relativamente comum. Alunos que entraram na faculdade em épocas diferentes, muitos tendo ali a primeira oportunidade de trabalhar juntos, portanto, um coletivo ocasional – que poderia se assemelhar a grupos de teatro que se reúnem para a produção de um único espetáculo. É um procedimento comum tanto no teatro comercial quanto no teatro amador, mas que se diferencia bastante dos trabalhos relacionados a teatro de grupo, como é definido por Rosyane Trotta, onde há questões sociais e políticas que unem e direcionam o coletivo.

Nós queríamos ser diferentes e produzir algo extraordinário, isto era, claramente, uma intenção da turma. Queríamos enveredar por diferentes linguagens e procedimentos de criação. A noção de trabalho processual e de colaboração interessava a todos e talvez esse tenha sido o apelo que convenceu a maioria a encarar o desafio de conhecer este procedimento de criação coletiva na prática – além de um pouco de vaidade daqueles que

ambicionavam ser autores totais da obra resultante do processo. A ideia de esmaecimento das hierarquias também parecia uma boa oportunidade de trabalharmos com mais liberdade, sem um ditador, digo diretor (talvez reflexo de experiências do percurso, para muitos). Mas, de fato, dentro da instituição, algumas relações hierárquicas não se mostravam possíveis de se quebrar. A relação professor-aluno, a nossa relação com as turmas de encenação e delas, por sua vez, com seus professores, estão vinculadas a questões de currículo, ementa, calendário etc, que são estabelecidas por instâncias superiores e, dificilmente dribláveis. Mas nós tentamos romper com algumas barreiras. Talvez por essa razão, optamos por não termos os professores como diretores, mas como orientadores, acreditando que poderíamos levar adiante um processo sem direção ou com direção coletiva.

Algo que destacamos como fundamental da definição, para análise do processo e do resultado é a afirmação de Fischer de que “o trabalho em equipe baseia-se no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir” (FISCHER, 2010: 62). Talvez se eu tivesse lido isso antes e colocado como lema do trabalho, de alguma forma teria influenciado um redirecionamento da turma, em termos de comportamento, que nos levasse a uma montagem com mais colaboração – com cada um exercendo seu direito e o seu dever e não somente um ou o outro, conforme sua conveniência.

De certa forma, nós havíamos sido alertados, quando a colega de departamento Zizi Antunes, veio nos apresentar uma aula, ainda no período entre o pré-projeto e a montagem em si, em que falava do conceito de processo colaborativo e de alguns modelos, principalmente aqueles com os quais ela teve contato, que são fruto de sua experiência no Teatro do Concreto (DF) – que se inspira no modelo do Teatro da Vertigem (SP) -, além de uma oficina no Galpão Cine Horto (MG). Ela nos apresentou todo o esquema de trabalho que eles tinham no Concreto, com as etapas, os procedimentos metodológicos (*workshops*, depoimento pessoal, imagem poética, improvisação, desdobramento) e as expectativas daquele modelo de processo. E, de minhas anotações, fica claro que ela foi enfática ao afirmar que o ator precisa ter iniciativa, ser propositivo, inclusive as respostas àquilo que não se gosta, deveriam ser propositivas. Esta aula nos trouxe, à época, um estímulo que nos levou a um período de duas ou três semanas de muita produção, mas talvez devêssemos ter nos aprofundado mais em tudo a que fomos apresentados naquele dia. Não deveria ter sido bastante aquela aula para entendermos o que é o processo colaborativo. Seria importante que tivéssemos pesquisado mais antes de partirmos para a prática. Inclusive porque assim poderíamos entender que aquele modelo apresentado era o modelo do Teatro do Concreto, que era inspirado no modelo

do Teatro da Vertigem, que são dois coletivos de Teatro de Grupo. E nós, além de não sermos um coletivo funcionando nas bases do teatro de grupo, não tínhamos uma ideologia comum *a priori*. Precisariamos encontrar o modelo que funcionaria para aquela turma de 20 pessoas, com suas especificidades, suas dificuldades e vantagens.

Voltando às definições, segundo Fischer: “Em uma organização teatral de processo colaborativo existe um campo de especializações que circunscreve e define a divisão de tarefas do grupo” (FISCHER, 2010: 82). Intuitivamente, nós fomos levados a realizar esta divisão em equipes organizativas – dramaturgia, produção, voz e sonoplastia, corpo e coreografia, figurino e maquiagem, cenografia e iluminação - e houve um certo esforço para fazer isto funcionar. Houve apenas um certo descompasso ou desequilíbrio, notado nos resultados de cada equipe – o que pode acontecer dentro de qualquer processo e serve de aprendizado para todos nós do grupo. Por exemplo, enquanto a equipe de produção conseguiu elaborar e coordenar o funcionamento de um cronograma de produção, conseguiu a sala de teatro para apresentarmos, matéria em jornal de grande circulação na data da estreia¹⁴, conseguiu reunir, com o grupo e com apoio da universidade, recursos financeiros suficientes para a montagem, a equipe de dramaturgia conseguiu se reunir poucas vezes e não conseguiu produzir um roteiro dramático completo do espetáculo, ao final do período de montagem. Porém, cabe ressaltar que Fischer fala de campo de especializações, e nenhuma das pessoas do elenco era especialista em quaisquer daquelas funções que assumiu durante o trabalho – nem sequer em atuação, pois estamos todos ainda em formação no campo da interpretação. Sem contar que a mesma pesquisadora aponta que cada área específica tem uma pessoa responsável e, apesar da divisão em grupos, nós não havíamos determinado um responsável por cada grupo, mais uma vez, provavelmente, por receio de possíveis relações de dominação. Logo, nota-se mais um requisito que não poderíamos cumprir para categorizar o nosso processo como colaborativo, segundo o modelo estudado.

Quanto à encenação, apesar de alguns percalços, o trabalho junto com equipes das disciplinas de Encenação Teatral 2 e 3 funcionou muito bem. Eram mais 14 pessoas¹⁵ (das equipes de cenografia e iluminação, figurino e maquiagem) agregadas ao processo, pensando e executando cenário, luz, figurino e maquiagem, o que permitiu que o elenco pudesse utilizar

14 Matéria no caderno Diversão e Arte, do Correio Braziliense, de 27/06/2012, como Anexo A, na página 47.

15 A equipe responsável por figurino e maquiagem era formada pelos estudantes Bia Vieira, Éryca Gonçalves, Gabriel Borges, Lorena Aloli, Lory Simonetti, Lucas Lima, Nathy Torres, Suelem Araújo e Winny Trindade, sob orientação da professora Cyntia Carla. A equipe responsável por cenografia e iluminação era formada pelos estudantes Lanna Gandra, Lorena Aloli, Myka Dias, Mariana Germano, Thamires Borges e Yohana Camelo, sob orientação dos professores Guto Viscardi e Marcelo Augusto.

menos tempo com essas questões, pois as equipes acompanhavam nossos ensaios, nos traziam questionamentos e pediam aprovação em determinados momentos, por uma questão de metodologia das disciplinas. Também não eram especialistas nos campos em que estavam atuando, mas alunos do curso de interpretação teatral, como nós, ou da licenciatura em teatro. Tínhamos sim, tanto as equipes de encenação, como nós, professores especialistas, como orientadores, mas estes não assumiam funções específicas no processo, tanto por questões acadêmicas quanto por questão de escolha do grupo, no caso dos nossos orientadores, Marcus Mota e Alice Stefânia, especificamente.

b) Autoria coletiva (e a reflexão coletiva?)

Avaliando o nosso processo desde o início, noto que, talvez, somente a ideia de autoria coletiva era o que atraía a turma, mais do que a ideia de processo colaborativo. Talvez pela falta de conhecimento, parecia-nos que uma coisa estava necessariamente atrelada à outra – o que não é verdade, pois pode haver autoria coletiva em outros tipos de processo. A maioria de nós queria escrever uma página na história do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Tínhamos, alguns de nós, como inspiração os espetáculos “*Adubo ou A sutil arte de escoar pelo ralo*” (2004) e “*A Porca Faz Anos*” (2010), que foram resultados de projetos de diplomação e a autoria, em ambos, era coletiva. E do ponto de vista da escrita cênica, sim, nós escrevemos tudo coletivamente. Não só os 20 da turma, como também os professores orientadores, os três convidados Denver, Káshi e Hugo e mais os alunos de Encenação 2 e 3, somos todos autores do espetáculo que foi apresentado. Ainda que alguns tenham reivindicado, eventualmente, uma ou outra cena como *somente sua*, posso afirmar, categoricamente, que nenhuma das cenas apresentadas foi concebida por uma pessoa somente. Principalmente nas últimas semanas de trabalho, antes das apresentações, o conceito de autoria coletiva, de escrita cênica, se fez valer muito fortemente. Por exemplo, as atrizes Jéssica, Isabella e Luiza haviam apresentado cenas individuais que, foram aos poucos, com a contribuição da Professora Alice e de vários outros colegas da turma, ganhando o contexto de um bloco de cenas – para o espectador, poderia inclusive ser vista como uma cena só, desde o momento em que “A Grande Mãe” (Luiza) entrava em cena até o momento em que saía, sendo que as cenas de Isabella (“A Realidade está aqui”) e Jéssica (“Bolo de Carne”)

aconteciam no meio deste bloco. Esta cena como foi apresentada, foi criada por todos nós. A cena “Deusa”, interpretada por Fernanda Jacob, era uma cena também individual, que depois ganhou a participação dos quatro homens da turma. Nós quatro entramos em cena com uma movimentação, que era de uma cena de grupo que havia sido descartada, e nos dirigíamos para a escada. A princípio ficávamos parados e depois fomos construindo as relações com a Deusa. E assim a cena foi se transformando, com as nossas contribuições, de dentro da cena, e dos colegas que assistiam junto com a Professora Alice.

Trotta diz que:

O processo colaborativo seria (...) uma técnica de coletivização dos materiais e dos territórios, para produzir em sala de ensaio uma subjetividade coletiva em torno da própria obra. Digamos, então, que a “ausência do coletivo”, ou seja, a falta de projeto anterior e posterior ao espetáculo, de identidade e de história entre os participantes, faz recair sobre o encenador a tarefa de “forjar” o coletivo autor. Sem isso, não seria possível produzir um texto/espetáculo a partir da sala de ensaio. (TROTТА, 2008: 65)

Se trocarmos o encenador pelo professor orientador e a sala de ensaio pela sala de aula, podemos dizer que foi o que nos permitiu alcançar um coletivo autor. Mas isso poderia ter funcionado melhor ainda, se tivéssemos o tempo necessário para a reflexão coletiva. Uma reflexão crítica sobre o que estávamos produzindo, por parte de todos e não só dos professores. Sérgio de Carvalho afirma que “um primeiro equívoco do processo colaborativo ocorre quando não existe uma reflexão coletiva sobre o modo de improvisação. Quando o trabalho de crítica é fraco” (apud FISCHER, 2010: 202). No começo, éramos estimulados a realizar sessões de avaliação crítica de tudo que era apresentado, mas depois o tempo foi ficando curto e nós mesmos não nos dávamos o direito de criar este espaço, porque tínhamos um cronograma a cumprir.

Com relação à escrita dramática, devo dizer que não há um autor ou autores, pois não foi produzido, deste processo, um texto dramático. Nós optamos por criar uma equipe de dramaturgia, que não tinha um aluno específico como representante. Eu fazia parte desta equipe, mas nós chegamos a nos reunir muito poucas vezes e não conseguíamos colar as partes – pois alguns colegas não nos entregavam as suas partes (seus textos, canções e roteiros de cena) – e era tudo que poderíamos fazer, pois nenhum de nós sabia como escrever este roteiro dramático. Talvez, de fato, para levar o espetáculo pra cena, este roteiro não fosse necessário, mas acredito que a visão de um dramaturgo, mesmo que fosse apenas na reta final do processo, possibilitaria uma melhor coesão do espetáculo – que às vezes era forçada por

nós. Em vários momentos, nós quebrávamos a cabeça tentando inventar uma transição para uma cena que simplesmente não tinha qualquer relação com a anterior – mesmo após diversas tentativas de reordenar o esqueleto (nome dado a um esquema que tínhamos para visualizar a ordem das cenas).

c) Evolução da direção no processo

Um dos pontos cruciais, a meu ver, que nos levou a muitos impasses insolúveis, foi a falta de uma liderança. Fischer diz:

Embora prevaleça um método de trabalho com bases coletivas, é comum existir na dinâmica das companhias de processo colaborativo uma política interna de divisão de trabalho e definição de representantes concretamente assumidas para cada subárea, ou seja, tem-se uma liderança para a dramaturgia, outra para direção e assim sucessivamente. (FISCHER, 2010: 154)

Tínhamos equipes para cuidar de funções específicas, mas não tínhamos líderes de cada área. E, além disso, não tínhamos ninguém assumindo a direção, desde o começo do processo. No momento inicial, durante o pré-projeto, o Professor Marcus era o proponente. Encerrada aquela fase, nos jogamos na aventura de criar coletivamente, sem direção. Quase sempre que ficávamos sem a presença dos professores orientadores, criávamos muito, mas não conseguíamos nos organizar e, menos ainda, refletir criticamente sobre o que era criado.

Em todos os projetos mencionados na bibliografia a que tive acesso, as montagens com processo colaborativo sempre têm um diretor, seja do próprio grupo ou convidado. Não consigo entender por quê nós não atentamos para este fato, e queríamos realizar um processo sem direção. Mesmo em montagens de criação coletiva, como o caso da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Travéis, citadas tanto no trabalho de Stela Fischer, quanto nos de Rosyane Trotta, a direção coletiva funciona, mas não sem dificuldade, e isso porque se trata de um grupo de muitos anos e que vive em comunidade, com ideais políticos e sociais muito fortes. Não funcionaria para nós, isso era evidente. Quando estávamos mais próximos da conclusão da montagem, senti que a Professora Alice acabou assumindo, em muitos momentos, a direção, mesmo não explicitamente, porque havia a necessidade. Estávamos nos perdendo.

Antes disso, tivemos experiências positivas e negativas de direção ou condução por

parte de colegas da própria turma. Durante o período em que ainda não tínhamos uma estrutura definida, e principalmente quando os professores não estavam presentes, alguns colegas, de forma não explícita, chegavam à sala de aula determinados a conduzir os trabalhos daquele dia. Era muito perceptível, para mim, quando esses colegas assumiam a direção – mas mantinha-se sempre o discurso de que “não é uma direção”, “estamos trabalhando coletivamente, sem uma direção definida”. Tratava-se de uma direção imposta, não escolhida pela maioria e muito menos consensual. Apesar dos meios, em alguns desses dias, chegávamos a resultados interessantes. Felizmente, além do poder de persuasão, esses colegas, eventualmente, traziam boas ideias, e de fato onde não há um líder definido, sempre haverá alguém aguardando a menor oportunidade de assumir este papel.

Em compensação, quando já tínhamos fechado as cenas que entrariam no espetáculo, em vista do curto tempo, fomos divididos, pelos professores, em grupos menores para depuração das cenas, e tive a oportunidade de auxiliar colegas na autoria e na direção de suas cenas individuais, como por exemplo a cena de Clarissa, intitulada “Termina com A”, cujo texto final foi escrito por ela em conjunto comigo e com Érica, numa tarde em que pudemos pensar juntos a movimentação e os aspectos visuais. O mesmo foi feito num outro dia com a cena de Érica, intitulada “A máquina”, que ela mostrou para mim e para Clarissa, como estava, no início da construção, e, por nossa sugestão, passou do chão para a escada, ganhou a presença do acordeão e nós trabalhamos, acredito eu, numa forma de direção, eu e Clarissa, para fecharmos o que foi apresentado em seguida à Professora Alice, e que foi para cena quase como nós havíamos dirigido. E também fui dirigido por Clarissa, no começo das definições sobre minha cena, principalmente com relação ao modo de dizer o texto.

Um diretor desde o início, com certeza, não significaria ausência de conflitos na turma. Segundo Fischer, fazendo menção ao seu contato com o trabalho de Antônio Araújo, no Vertigem:

Longe de idealizar excessivamente o processo colaborativo como modelo de relação harmoniosa, nota-se que em toda e qualquer congregação de individualidades inventivas, as adversidades permeiam a dinâmica de grupo e os embates podem surgir sob formas variadas. Assim, cabe ao diretor mediar e transformar os antagonismos em impulsos produtivos para a criação. (FISCHER, 2010: 157)

Entendo, então, que este diretor ou encenador poderia ter dado uma outra cara ao nosso espetáculo. E talvez estivéssemos fugindo disso – de que tivesse uma outra cara que

não a nossa. Mais uma prova de que não tínhamos procurado entender melhor a função do encenador em processos deste tipo, que é diferente do que poderíamos imaginar, como nos diz Antônio Araújo.

A vontade do encenador é apenas uma entre várias, e no acontecimento-cena que o grupo quer instaurar, o seu papel não parece ser o de criação à força de uma “unidade de ordem”. Ao contrário, sua contribuição é a de garantir o espaço de emissão das distintas vozes, de estimular as suas altissonâncias sem, contudo, refutar a gagueira, o desafinamento e a mudez, permitindo que uma possível “unidade” ocorra como fruto-adubado dessas interações – a partir delas e ao fim delas. A ele, cabe o ofício de ouvir todas aquelas vozes simultaneamente, de não se ensurdecer no barulho ou, então, de fazer do ruído, partitura. Ele não dá voz a ninguém – atitude paternalista indesejada – porque todos já têm voz, são donos dela. E a sua própria voz, a voz do encenador, não é a de solista nem de prima-dona, e nem também se encontra dissolvida num coral indistinto. Ela é um canto singular, contraponto e contracanto e, às vezes, só afonia e silêncio. (SILVA, 2008: 81-82)

d) O ator-autor nesse processo

Antônio Araújo, do Teatro da Vertigem, fala, sobre o perfil do ator de processos colaborativos: “É o ator que vai opinar, sugerir, propor, compartilhar, interferir na criação do outro e essa interferência deve ser necessariamente bem-vinda. [...] Não é o ator da ‘marca’” (apud FISCHER, 2010: 110). Acredito que estávamos querendo fugir do modo “tradicional” de fazer teatro, queríamos ter mais vez e voz. E fizemos muito disso que Araújo diz, mas em alguns momentos houve, quase como uma meta-referência ao tema, uma *negação* à proposição, por parte de quase todos, cada um em seu momento, além de alguma dificuldade em administrar as interferências e reações a estas interferências. No meu caso, por exemplo, após muitas interrupções de minhas falas, e negativas sem justificção para minhas propostas, passei um período da montagem quase em “recolhimento”, apenas acompanhando o processo, sem contribuir ativamente - passei mesmo alguns dias falando apenas o indispensável dentro da sala de ensaios. Tratava-se de uma negação ao nosso próprio direito de criar dentro daquela obra coletiva. Só que, como princípio, isso é também um dever de todos, se consideramos o processo colaborativo, daí o processo perde, o coletivo perde.

No começo, todos trazíamos muitas contribuições: textos e canções (a maioria não era material próprio, mas de autores conhecidos), sugestões de livros e filmes, partituras corporais, sugestões de movimentações baseadas em danças de domínio de um ou outro

integrante da turma, sugestões de trabalho vocal, com o qual alguns outros tinham mais afinidade. Criávamos muitas cenas, pelo estímulo do Professor Marcus. Em alguns momentos, entretanto, a partir do meio do processo, alguns de nós tiveram suas fases em que se comportavam mais como meros executores do que como autores daquela obra. Talvez pelo cansaço, diante de um ritmo ao qual estávamos pouco acostumados, com encontros de quatro horas, cinco vezes por semana, e pelo acúmulo de funções.

Ser ator-autor dá mais trabalho, ou melhor, exige mais empenho. E foi um presente que muitos gostaram de ter e aproveitaram bem: poder dizer que estávamos atuando em algo que foi criado por nós. O resultado foi gerado e executado pelo coletivo. Entretanto, para alguns tratava-se, talvez, mais de uma questão de se beneficiar da autoria coletiva da obra, do que trabalhar arduamente em algo de fato relevante, para ser levado à cena.

e) E o que nós alcançamos...

Diante da realidade de uma turma em que alguns nunca tinham trabalhando com outros antes - às vezes nem conheciam o outro pelo nome, antes de agosto de 2011 -, nós conseguimos criar um espetáculo, dentro de um processo que cumpre boa parte dos pressupostos e requisitos para ser classificado como colaborativo – mesmo não sendo um grupo. Isto quando observamos uma visão superficial do modelo do Teatro da Vertigem, que é o modelo mais recorrente nas disciplinas do nosso curso e nas poucas obras publicadas em português sobre processo colaborativo; e foi balizador em nossa caminhada processual. Podemos nos considerar, os 20 integrantes da turma, atores-autores do processo. Considero o espetáculo apresentado fruto de autoria coletiva, não só dos 20, mas também dos professores e dos três convidados. Como já dito antes, neste trabalho, passamos por uma fase de experimentação de linguagens e estéticas e pautamos nossa criação, muitas vezes, em ferramentas como depoimento pessoal, imagem poética, improvisação, desdobramento etc. Mas o projeto não nasceu com vista a ter continuidade, a turma não estava unida em torno de uma causa (além da conclusão do curso). Não havia, de fato, hierarquização horizontal de campos especializados, pois ninguém ali era especialista nas áreas em que estava atuando. Não havia algo de relevante em torno do qual se reunísse aquele coletivo, seja do ponto de vista estético ou ideológico. Um tema surgiu no meio do processo e talvez, como sugerido

pela Professora Nitza, ao questionar-me sobre o porquê do nosso tema, estivesse mais relacionado à recusa com relação ao próprio coletivo e ao processo, do que a um anseio de trabalhar sobre a *negação* em si.

Podemos dizer que tivemos uma experiência enriquecedora em torno de um processo colaborativo, mesmo sem termos os nossos pressupostos e requisitos fundamentais previamente estabelecidos. Mas trabalhar nesse terreno com todas as falhas que ele tinha, nos fez procurar as formas de cobrir os buracos. Talvez para este grupo dos 20, ao invés de uma direção, poderíamos criar uma liderança compartilhada, com alguns assumindo a direção, *explicitamente*, em momentos específicos, segundo um acordo do coletivo. Talvez pudéssemos estabelecer, para este coletivo, novas formas de construir a dramaturgia, novas formas de dialogar com os responsáveis (e especialistas) - em nosso caso, os professores orientadores - nos aspectos visuais e sonoros da encenação (cenografia, iluminação, figurino, maquiagem, visagismo, sonoplastia).

São muitas as formas de se colaborar. O modelo do Vertigem ficou impregnado em nós de tal maneira, que parecia ser a única forma possível de fazer processo colaborativo. Na verdade, nós conhecemos somente as consequências ou resultados do processo deles, e, mesmo assim, superficialmente. Não percebemos que precisávamos encontrar o nosso modelo e, quando chegamos ao fim do período, parecia que este modelo estava finalmente surgindo.

Talvez uma demonstração disso tenha sido o desenrolar do processo. Pela normatização do Departamento de Artes Cênicas da UnB, o projeto deve ter uma temporada de, no mínimo, seis apresentações durante o semestre letivo seguinte – momento em que estamos todos matriculados em Projeto de Diplomação II (PD-II). Ocorre que, depois de tanto desgaste, o grupo acabou desistindo de realizar a temporada obrigatória, com o espetáculo “Quem Disse Que Não”. Alguns núcleos se formaram para desenvolver seus trabalhos, baseados em cenas específicas do espetáculo, como Stephanie Marques e Julia Porto, já citadas, que criaram o espetáculo “As aventuras da beleza de Julie Caroline”, a partir da cena “Baby & Jane”. As cenas “Branco no Preto”, com Pedro Lima e Tuanny Araújo e “Pentes”, com Camila Paula, Fernanda Jacob, Luiza Ribeiro, Pamela Alves e Tuanny Araújo, também foram retrabalhadas por estes subgrupos para serem apresentadas durante o Cometa Cenas¹⁶, no mesmo período em que estaremos defendendo nossos trabalhos de conclusão de curso.

¹⁶ Mostra Semestral do Departamento de Artes Cênicas da UnB, que ocorre, geralmente, nos últimos dez dias do período letivo, com resultados de disciplinas e outras apresentações.

Dos que sobraram, em virtude da necessidade, pela obrigatoriedade da temporada, nove¹⁷ (dentre os quais, eu) se reuniram para tentar levantar o que fosse possível do espetáculo para apresentar. E o fizemos, contando novamente com a orientação da Professora Alice Stefânia e com o auxílio do músico Lucas Muniz e da colega Yohana Torres na iluminação. O que conseguimos montar com este grupo reduzido e dentro de um espaço de tempo bastante curto para ensaios e produção, levou o título de “Quem Não”. A escolha foi por votação, sem uma justificativa muito precisa. Creio eu que coubesse muito bem, pois aquele novo grupo reunia *quem não* optou por aprofundar momentos específicos, mas ao mesmo tempo, *quem sim* se dispôs a rejuntar os cacos e ver o que era possível conseguir daquela colagem, faltando alguns pedaços. E o que se percebeu deste outro resultado alcançado, flagrantemente, foram duas coisas principais, a meu ver: a característica processual do coletivo não mudou tanto assim – tanto que mais uma vez optou-se pela direção coletiva, mais uma vez tínhamos discussões longas e infrutíferas, mais uma vez as coisas se resolveram em cima da hora; e as marcas deixadas pelos colegas não presentes estavam lá, mesmo em cenas que foram modificadas ou acrescidas à nova montagem. Porém, por termos um conjunto menor de cenas e um espaço menor para apresentação, pareceu a nós e a uma parte do público com quem tivemos contato que o resultado foi mais coeso, e a proximidade palco-plateia aproximou o espetáculo do espectador também.

17 Clarissa Portugal, Érica Rodrigues, Isabella Pina, Julia Gunesch, Loretta Martins, Nitiel Fernandes, Pamela Alves, Tiago Mundim e Wilson Granja

3. CAPÍTULO III - O MERGULHADOR

“O que eu quero ser? Um ator stanislavskiano ou um ator brechtiano? Ou seria melhor ser um ator artaudiano? Grotowskiano talvez, ou meyerholdiano? Ou ainda um ator pinabauschiano, um ator de teatro físico, um performer talvez...”

(Wilson Granja, em “Suíte Hummm”..., projeto de Prática de Montagem, sob orientação da Profª Simone Reis, apresentado na UnB, em 2010)

Neste capítulo final, trago uma descrição e análise da minha contribuição para a criação de “Quem Disse Que Não” - as percepções e as decepções. Além disso, falo um pouco da construção da minha cena no espetáculo – seu surgimento, sua inserção no todo e seus significados.

3.1. Da diplomação dos sonhos à diplomação real em 25 segundos

Em 18 de agosto de 2011 respondi a uma questão do Professor Marcus - “Qual é o seu projeto de diplomação dos sonhos” - dizendo que queria um “processo coletivo colaborativo em torno de um tema, que envolva pesquisa e criação”¹⁸. Parece mais uma previsão do que um desejo sincero, dado que eu pouco conhecia de processo colaborativo, a não ser da observação de montagens resultantes deste procedimento de criação coletiva. Uma das tarefas seguintes foi, como já citado anteriormente, mostrar individualmente, em 25 segundos, o que cada um poderia fazer de melhor dentro daquele curto tempo. Por não ser especialista em coisa nenhuma, optei por mostrar o meu lado ator-criador. Resolvi fundir um texto que eu já estava estudando, com uma canção e uma partitura corporal, para criar uma microcena, onde eu poderia trabalhar com alguns diferentes níveis de significação. O resultado não foi bom, porque o tempo para o trabalho foi pouco diante das minhas inúmeras atividades à época, e quando o professor propôs nos dividir em quatro grupos, eu fiquei em dúvida se deveria ficar com a turma do texto, a turma da canção ou a turma de corpo. Só sabia que não iria para o lado da comicidade.

Depois de todo o processo, fomos perceber que naquela atividade inicial estavam

¹⁸ A resposta completa está no Questionário, na página 48, no Anexo B.

sementes do que fomos produzindo dali por diante. Como exemplo cito a cena “Milagre da Vida”, em que eu parto da mesma estrutura do exercício, como será visto mais adiante e a colega Stephanie Marques que havia usado seus 25 segundos pra produzir uma automaquiagem cênica relâmpago retoma a mesma ação no espetáculo “*As aventuras da beleza de Julie Caroline*” (2013), que foi o desdobramento da cena “Baby & Jane”, do nosso espetáculo final, apresentado em fevereiro deste ano, para cumprimento da circulação, prevista em Projeto de Diplomação II.

Bem, os sonhos de cada um dos 22 alunos naquele início eram bastante diversos, mas a realidade é que tínhamos a missão de chegar a um projeto real, resultante do trabalho de todos, portanto todos teríamos que fazer algumas concessões. Alguns já manifestavam, desde o começo, que o seu sonho não comportava um elenco tão numeroso, outros tentaram convencer os colegas a aceitar o seu sonho particular como do coletivo – eu mesmo, em determinado momento, quis que todos aceitassem a ideia de construir um teatro, e me senti desmotivado após a recusa desta proposta, que me parecia o melhor dos mundos, dentro da ideia de um processo de criação coletiva.

Acredito que não foi à toa que Professor Marcus veio apresentar o conceito de processo colaborativo já em nosso primeiro encontro. Muitos compraram a ideia e, além disso, o desejo de fazer algo novo nos levou a optar por autoria coletiva e, como já mencionado, talvez tenhamos pensado a princípio que uma coisa estava necessariamente vinculada à outra. Eu fui um dos que aprovou e apoiou a ideia, de certo modo levando alguns colegas a ir pelo mesmo rumo – por ser um dos mais velhos da turma, devo levar em conta que, em muitos momentos, minha opinião era considerada importante. Como exemplo disso, em um momento posterior, eu comecei a apresentar diversas possibilidades de temas conexos com o tema central de *negação*, através da rede social em que nos comunicávamos. Então o Professor Marcus me chamou a atenção, dizendo que eu tivesse cuidado, pois as pessoas levavam muito em conta o que eu propunha, e eu estava colaborando mais no sentido de expandir do que de concentrar o tema num foco definido, naquele momento.

A princípio eu parti de algo bastante pessoal, que é a minha vergonha de dizer não. E isto originou uma cena (que não ficou no material selecionado para o espetáculo) em que já havia uma relação palco-plateia diferente da usual – como é característico de processos colaborativos. Depois experimentei um trabalho de *clown*, mesmo sem ter tido qualquer treinamento para isso anteriormente, usando um texto óbvio, formal, que tratava da definição de negação para Freud (o que também não teve lugar no material a ser apresentado no “Quem

Disse Que Não”). E daí por diante, começaram os trabalhos em grupo. Começaram a surgir os subtemas, dentro do tema da negação. Passamos a nos relacionar mais uns com os outros e descobrir como o colega trabalhava, como era produzir em grupo, contracenar, criar junto. Foi um período de muita pesquisa de textos e imagens relacionados a negação – porém, como é de costume nos trabalhos em que realizo, a dificuldade de escolha me levou a um conhecimento superficial de muitas coisas e nenhum conhecimento aprofundado de alguma coisa.

No período pós pré-projeto, iniciei uma investigação que me interessava (e ainda interessa, atualmente), sobre o gênero do ator no palco. A partir da observação de amigos e conhecidos que desvirtuam essa questão de gênero, deliberadamente, comecei a buscar entender o fenômeno e como isso poderia afetar a visão do público e o comportamento da própria pessoa, como ser humano e como artista. Maquiagem, cabelo grande, cabelo loiro, depilação, unhas feitas, roupas femininas, salto alto – comecei a testar como tudo isso me afetaria e tentei, dessa experiência, tirar algo para cena. Este processo foi, entretanto, interrompido por duas razões: primeiro, eu mesmo comecei a encontrar empecilhos para manter a pesquisa, por dificuldade em lidar com os olhares e comentários de colegas do trabalho, por exemplo; segundo, por orientação dos professores - talvez eu estivesse me afastando muito dos rumos de pesquisa da turma como um todo. Das minhas propostas apresentadas individualmente, tanto no Pré-Projeto como no período do Projeto de Diplomação em si, creio que nada se encaixava no que o coletivo estava desenvolvendo, como as cenas mencionadas no parágrafo anterior, por exemplo.

Passei, então, a me concentrar mais no trabalho que estava sendo desenvolvido pela turma. Comecei a buscar fazer intervenções mais pontuais, às vezes falando diretamente a uma ou duas pessoas, pois nos momentos de conversa com todos, começava a se tornar cada vez mais difícil ser ouvido. Mas quando conseguia, tinha bons frutos. Como por exemplo, quando tive espaço para propor um exercício de criação, livre para ser individual ou em grupo. Cada um deveria imaginar aquilo que *não* gostaria de se tornar em 20 anos. Deste exercício, surgiu a imagem da “Dona de Casa/Mãe”, trazida por Luiza Ribeiro, que depois se tornou “A Grande Mãe”, no espetáculo.

Pelo fato de ter me sentido sufocado pelo coletivo, durante um longo período, fugi ao dever de colaborar com o processo mais ativa e diretamente. Acredito que começou a fazer muita falta o papel de um diretor daquela montagem. A presença dos professores, no papel de orientadores somente, não era suficiente para aplacar o caos que se instaurava em muitos momentos, além de questões de falta de organização e disciplina do coletivo, exatamente por

não termos lideranças definidas que pudessem ajudar o coletivo a funcionar – o que se tornava indispensável, visto que já não era um grupo reunido por um ideal comum. Essa situação me desestimulava bastante e eu segui por algum tempo como um ator passivo do processo. Mas, na reta final, pouco mais de um mês para a estreia, eu tive a oportunidade de voltar a assumir um papel ativo no processo.

3.2. Das vezes em que eu quis me matar

A “Cena da Morte” surgiu numa quarta-feira, dia 1º de fevereiro, enquanto eu esperava terminar o aquecimento, porque tinha chegado atrasado. Já estava previsto o uso de uma arma, a luz sobre o ator sozinho, a ideia de suicídio e o uso da letra de uma música chamada “Milagre da Vida”. Neste mesmo dia, depois de vermos várias cenas, imagens poéticas e depoimentos pessoais dos colegas, eu li um depoimento pessoal, digitado, na frente da turma, que se intitulava “Das vezes em que eu quis me matar”¹⁹. Lembro-me de sentir um gosto amargo na boca enquanto lia aquelas duas páginas. Mas aquela cena e aquele depoimento pessoal ficaram guardados na memória, desde aquele dia e por um bom tempo.

A cena do “Burburinho”, que é a segunda cena do espetáculo e primeira dentro da sala de teatro, envolve todos os atores, numa espécie de teatralização do que eram os nossos momentos de debates e reflexão crítica do processo. Era uma imagem que sintetizava, de modo bastante representativo, as nossas discussões em que todos queriam falar (ao mesmo tempo) e ninguém se dispunha a ouvir o outro.

Eu tive, então, o *insight* de recuperar a “Cena da Morte” como uma resposta pessoal ao processo. Ela também refletia algo real, no que tange à minha relação com o coletivo, e sintetiza o período em que me senti “suicidado” pela turma, por não poder me expressar. Eu realizo em cena aquilo que muitas vezes não consegui fazer nos debates, que é chamar a atenção de todos, para que pudessem me ouvir. E, depois de conseguir isso, eu faço eles ouvirem o “Milagre da Vida”, letra de uma música infantil gravada pela apresentadora Xuxa, recuperada de minhas lembranças da infância, que ao mesmo tempo que fala de algo importante, tem um formato piegas, que beira o ridículo. Porém, desta vez, eles não podem

¹⁹ Este texto não será incluído como anexo, por ser de cunho bastante pessoal, mas caso haja interesse em conhecê-lo, posso avaliar a possibilidade de disponibilizá-lo.

suspender o meu direito de fala, porque eu tenho nas mãos uma arma. No desdobramento desta cena, para o cumprimento da circulação obrigatória, previsto no Projeto de Diplomação II, no espetáculo “Quem Não”, apresentado em fevereiro deste ano, na UnB, o texto foi suprimido, deixando ainda mais explícita a questão da dificuldade de expressar-me para o grupo.

Na elaboração da cena “Milagre da Vida” - que nasceu da “Cena da Morte” - eu acabo fazendo algo na mesma linha daquilo que apresentei na tarefa dos 25 segundos. Trabalho com texto, canção e partitura corporal – com diferentes níveis de significação, visto que temos ali: o sentido do texto que está sendo dito, a sonoridade, que foi construída com um outro sentido, a partitura que era baseada num outro texto, o objeto empunhado (a arma) que direcionava para um contexto oposto ao da música; e poderíamos contar aí também a dramaturgia da luz, construída para a cena, o entorno visual criado pelos outros atores em conjunto com a plateia no palco e as experiências de vida do espectador, que poderia ou não conhecer a música.

3.3. Das crises, lágrimas e risos

O teatro torna-se insuportável se é reduzido somente ao espetáculo. Não basta o ofício, a precisão, o prazer da invenção. Também não basta a solidariedade, o senso de dever, os companheiros. Não basta a consciência do prazer ou do conhecimento que suscitamos nos espectadores. (BARBA, 2010: 23)

Esta citação do diretor e teatrólogo italiano Eugenio Barba fala direto ao meu coração utopista, que viu, no início do nosso processo de criação, possibilidades infinitas de atividades ousadas e, eventualmente, absurdas, como construir um teatro de bambu ou superadobe, num canto da UnB, com nossas próprias mãos (dos alunos da turma) ou juntar toneladas de lixo reaproveitável e transformar isso em cenário, figurino, objetos de cena. A ideia parecia valer a pena, muito mais pela caminhada que pelo destino que poderíamos alcançar com isso. Fazer teatro ainda é um enigma para mim. O que significa essa expressão “fazer teatro”? É isso que estávamos fazendo? Que tipo de teatro?

Como vimos até aqui, pretendíamos estar fazendo processo colaborativo, mas até que ponto? Com a vinda da Professora Alice para o time, ganhamos reforço para nos aventurar na possibilidade de fazer teatro pós-dramático ou performativo. Lehmann, dramaturgo e teórico alemão, explica: “O teatro pós-dramático é essencialmente (mas não exclusivamente) ligado

ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos.” (LEHMANN, 2007: 37). A professora canadense e pesquisadora em teatro Josette Ferál trata da mesma coisa, mas prefere chamar de performativo “pois a noção de performatividade está no centro do seu funcionamento” (FERÁL in Revista Sala Preta, 2008: 197). O gosto pela performance, por parte da maioria, mas não de todos, e a vontade de inovar, nos levou a este caminho. Talvez um pouco mais de amadurecimento e aprofundamento fossem necessários a alguns de nós para ousarmos tanto, mas o fato é que foi a linguagem escolhida pelo coletivo. O conceito de apresentação em lugar de representação nos levou à busca de figuras ao invés de personagens, que poderiam ou não carregar um bocado de nós mesmos e variar de uma cena para outra. O importante era estarmos presentes, como propõe a fundadora do Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine.

A narrativa acontece no palco na instantaneidade do momento, diante do espectador, em colaboração com os outros atores, e o ator deve saber inscrever-se nessa instantaneidade e estar presente. Para isso, é preciso que se concentre não no que vai acontecer no palco ou no que aconteceu, mas no que acontece naquele instante. Mnouchkine exige que o ator esteja inteiramente, absolutamente, no presente.

Além disso, é preciso que o ator saiba renunciar ao que previu para apreender o que se lhe apresenta. (FERÁL, 2010: 45)

Basicamente, tudo a que nos lançamos a experimentar funcionaria melhor considerando a perspectiva de teatro de grupo, da forma como este conceito é apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, nas palavras de Rosyane Trotta. Mas isso não tira a validade da tentativa de realização numa turma “que-não-é-um-grupo” (como repetimos várias vezes, em nossas discussões). Pelo contrário, nos dá uma demonstração da potência desse procedimento de criação coletiva, dessa linguagem e de todo esse conjunto de ferramentas com os quais lidamos, para que possamos fazer um uso ainda melhor em nossas experiências práticas, após o término da graduação.

4. CONCLUSÃO ou PAUSA PARA RESPIRAR

Concluo esta monografia refletindo sobre quais as experiências posso extrair, para levar como extrato da minha formação, após esse mergulho em águas outrora desconhecidas e agora um pouco menos turvas.

Sob o cuidadoso olhar da orientadora, a Professora Nitza Tenenblat, fui direcionado às leituras certas, que talvez devesse ter feito antes do processo, durante o curso – ou até mesmo durante o processo, o que por alguma razão não aconteceu. Mesmo as leituras que eu havia feito não puderam ser aproveitadas, pois eu não tinha os registros à mão.

Concluo, após as leituras, e da análise posterior a todo o nosso período de montagem e apresentações, que não existe *um* processo colaborativo. Cada grupo constrói o seu procedimento de criação coletiva e nós não havíamos partido desse pressuposto básico. Assim, fomos tentando seguir um modelo específico, que é o do Teatro da Vertigem - apresentado a nós pela colega e amiga Zizi Antunes, bem como por Laura Moreira. Isso ocorreu sem sabermos como eles chegaram a este modelo e como ele servia àquele coletivo, sem nos preocupar em entender se ele nos serviria de fato e como poderíamos adaptá-lo a nós e à nossa realidade. E mesmo essa adaptação não seria o ideal. O ideal seria termos tempo suficiente para encontrarmos o nosso modelo.

Nos interessamos pela questão da quebra de hierarquias, fosse da dominação do diretor ou do próprio texto, mas nos atentamos para a *necessidade* da existência de pessoas responsáveis por cada equipe, e que deveriam ser especialistas em cada função e em pé de igualdade – já que estávamos tentando, talvez inconscientemente, copiar o modelo do Teatro da Vertigem. Apesar de não sermos especialistas, poderíamos ter buscado o apoio dos professores para uma realização como esta.

Nós experimentamos, desde o princípio, uma série de possibilidades estéticas e de linguagens, mas não nos esforçamos para buscar, *dentro da divergência*, a fórmula que comunicaria a estética e a linguagem do coletivo. De certa forma, ela acabou sendo forçada para e por alguns de nós. Não teria sido uma forma de imposição? Muitas reclamações eram ouvidas ao final e após o processo, de alguns que não desejavam trabalhar com teatro performativo.

O ideal seria sermos um grupo reunido em torno de uma ideologia comum, o que não é o caso - éramos uma turma de uma disciplina da Universidade de Brasília. Foi uma decisão precipitada optar pelo processo colaborativo, sem saber tão bem do que se tratava? Na

verdade, deveríamos ter prestado mais atenção às primeiras aulas do Professor Marcus, ao encontro que tivemos com Laura - pois eles nos deram as bases conceituais sobre este procedimento de criação e, mais ainda, as fontes para que pudéssemos nos aprofundar. Deveríamos ter pesquisado sobre autoria coletiva, os percalços, as vantagens e as desvantagens de uma escrita cênica coletiva. Considero, principalmente, que deveríamos ter pensado muito melhor antes de abolir a figura do diretor em nosso processo, pois é o que mais fez falta, a meu ver - e que se nota visivelmente no resultado apresentado. Reitero que todos as montagens resultantes de processos colaborativo que já tive oportunidade de assistir, ou que foram referenciadas no material pesquisado para esta monografia, tinham um diretor ou diretora. E eu, particularmente, acredito ainda que um dramaturgo ou dramaturgista poderia ter auxiliado na criação de uma unidade mais coesa e coerente para o espetáculo. Talvez até a equipe de dramaturgia, se tivesse um líder definido e algum apoio acadêmico para desenvolver paralelamente esta função, poderia cumprir este papel. Talvez eu pudesse ter feito isso, essa é a conclusão que mais me pesa relatar.

Outro ponto a considerar é quanto à escolha do tema. Será que negação era realmente do que queríamos falar? Ou a negação, a recusa, que se mostrava tão aparente logo no início do nosso processo, ainda no pré-projeto, era uma negação às ideias do outro ou uma recusa do processo? A escolha do tema se deu após a sugestão do Professor Marcus de que aquela seria uma recorrência em nossas experimentações. Não me recordo de ter havido qualquer discussão ou mesmo votação em torno desta decisão – nesta análise pós-processo, aparenta muito mais ser uma decisão do professor acatada pelos alunos, do que uma sugestão de um orientador-autor acolhida pelo coletivo-autor. O que importa é que nessa história de se negar ao encontro do outro, de se negar os confrontos explícitos que tínhamos, através dos silenciamentos, chegamos a um resultado em que alguns indivíduos e alguns pequenos grupos se afirmam. O próprio Professor Marcus chegou a ressaltar, em determinado momento, que tínhamos em nosso tecido espetacular, embriões de outros espetáculos - o que talvez tenha vindo à concretização com as apresentações de cenas ampliadas de subgrupos da turma, durante o Projeto de Diplomação II – já citados no terceiro capítulo. Rosyane Trotta diz que "Na formação do ator, valoriza-se a técnica do desempenho individual em detrimento da construção coletiva, como reflexo sem filtros de uma sociedade midiática que explora rostos e nomes." (TROTТА, 2008: 304). Trotta fala de sua experiência em instituições de ensino superior do Rio de Janeiro, mas o resultado do nosso processo parece mostrar que há, aqui, uma certa similaridade. Da negação em que se propôs mergulhar o coletivo, emergiram

individualidades buscando o seu reconhecimento e afirmação.

O processo colaborativo é, certamente, o procedimento de criação teatral que me foi mais custoso aprender, mas é aquele sobre o qual pretendo construir as bases do prosseguimento da minha formação e carreira, por uma questão de ideologia pessoal – porque eu acredito na colaboração, acredito na sinergia, e me delicio muito mais com a viagem em si do que com o destino a ser atingido.

A etapa de novas apresentações, em PD-II, foi realizada com um novo espetáculo: “Quem Não”, me permitiu perceber que, com a saída de algumas pessoas, o processo muda um pouco – porque ele é feito pelas pessoas. Apesar disso, a identidade dos que construíram o espetáculo anterior ficou presente, viva no segundo espetáculo. “Quem Não” é mais enxuto no nome, no tempo de espetáculo, em cenas, no espaço para representação e para o público, em cenário, objetos de cena e na iluminação (menos varas, menos refletores, menos transições). Foram excluídos, neste novo espetáculo, diversos elementos simbólicos e imagéticos muito fortes do “Quem Disse Que Não”, mas o espírito de colaboração, mesmo sem uma metodologia clara, era um pouco mais presente, porque, mesmo sendo o grupo dos que sobraram, de alguma forma, nós escolhemos estar juntos de novo, no grupo dos nove. Havia um esforço um pouco maior, do coletivo, para que as divergências nos levassem a algo – não o tempo todo, mas um pouco mais do que no processo anterior. Tanto o aspecto processual quanto o de colaboração se fortaleceram nesta mudança. E a tendência, a meu ver, caso continuássemos (ou caso continuemos), seria de isso se desenvolver ainda mais. Isso só reforça a minha crença de que o processo colaborativo é viável e pode dar excelentes frutos, desde que seja bem regado, adubado e que tenhamos paciência para ir trabalhando a terra até que chegue a época certa de os frutos aparecerem – e a próxima safra sempre poderá ser ainda melhor se seguirmos trabalhando. Era só uma questão de redirecionarmos o nosso olhar, para uma negação que constrói, uma negação repleta de afirmações por dentro. Podíamos investir na recusa proposta²⁰ por Eudoro de Souza, ao invés de insistir na negação ao processo e na recusa do outro, e nos permitir um novo jogo de negar, negar, negar...

Para mim, ficam as possibilidades. Em termos práticos, não tenho pretensões acadêmicas. Depois de tanto mergulho, eu acho que preciso de uma breve pausa para vir à tona e respirar.

20 “A Recusa do Paraíso é, pois, a versão já humana do próprio acontecer humano, a primeira afirmação do homem, que é um querer firmar-se ele em si mesmo” [grifo meu] (SOUZA, 1980: 15) – Frase que aparece no texto que serviu como base para as cenas “Prólogo” no espetáculo “Quem Disse Que Não” e, posteriormente, para a primeira cena do espetáculo “Quem Não”.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DOICHE, Dina. Depoimento de uma esquizofrênica. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://passeissoadiante.blogspot.com.br/2011/01/depoimento-de-uma-esquizofrenica.html>. 17/02/2013

FERÁL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2010.

FERÁL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/260>. 03/02/2013.

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (coordenação). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OSHO. *O livro da sua vida: crie o seu próprio caminho para a liberdade*. São Paulo: Cultrix, 2007.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A gênese da vertigem: o processo de criação de "O Paraíso Perdido"*. Mestrado em Artes. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Doutorado em Teatro. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Eudoro de. *Cadernos da UnB: Mitologia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo da criação teatral*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1995.

ANEXO A – MATÉRIA NO CORREIO BRAZILIENSE EM 27/06/2012

Editor: José Carlos Vieira
josecarlos.dfg@abr.com.br
cultura.dfg@abr.com.br
3214-1178 • 3214-1179

Diversão & Arte

ARTES CÊNICAS

Folia do diploma na Funarte

» CAROLINE MARIA

Para ser um bacharel em artes cênicas da Universidade de Brasília (UnB), os alunos apresentam a tradicional monografia e ainda são incumbidos de uma missão extra: atuar, montar e conceber uma peça teatral no fim do percurso. A passagem de estudante a criador é o momento pelo qual todos aguardam, desde a primeira disciplina até a indisciplinada de um novo mundo que se aproxima. De hoje a sexta-feira, sempre às 21h, no Teatro Plínio Marcos (Complexo da Funarte), o público poderá acompanhar *Quem disse que não*, espetáculo de diplomação com 20 atores que escolheram a negação como mote central do enredo. A entrada é franca.

As personagens do espetáculo, antes de tudo, são definidas pelo que não são. Tal consideração leva-nos ao verdadeiro tema da peça, que não é apenas a negação, mas também a guerra (muitas vezes interna) diante dos tipos mais diversos de preconceito: violências contra o corpo, a cor e o gênero. Entre as estratégias cênicas, eles carnalizam o espaço, movem as arquibancadas e tiram o público do lugar de conforto; lançam discursos reivindicatórios e autoirônicos; colocam os padrões em xeque, assumem uma aura performática e, sobretudo, coletivizam 20 pessoas no mesmo caldeirão de sentimentos. O que poderia ser a principal dificuldade, uma turma tão grande em cena, transforma-se no grande trunfo do elenco.

Histórias de sucesso

Atuar é estar em atividade. Nesse caso, multiplicado à vigésima potência: são 20 em coro (sem o menor decoro), marchando, cantando e formando juntos. Tomados por esse espírito, os atores abusam da própria juventude, fitam a plateia nos olhos, apontam e caçam os defeitos uns dos outros. Desfilam com flores nas mãos, referenciam de Xuxa a Pina Bausch e culminam em um grande deboche dos próprios queixumes. "Me poupem, todo mundo tem problemas", contra-ataca uma das atrizes.

O motivo de eles apresentarem na Funarte, e não no Helena "Esse momento crucial tem tudo Barcellos (teatro anexo ao Instituto de Artes da UnB), é o com-de negar uma situação e se colar completo sucateamento do espaço, car politicamente", reforça a professora Alice Stefânia, que assina a orientação do trabalho ao lado do professor Marcus Mota.

As diplomações da UnB carregam no histórico montagens de sucesso. Peças como *Página amarela*. A porca faz anos e, especialmente. *Adubo ou a sutil arte de espiar pelo ralo* foram alguns dos espetáculos memoráveis. Na plateia de *Adubo*, sentou-se, no Rio, a atriz Fernanda Montenegro, que aplaudiu de pé o trabalho dos recém-formados Pedro Martins, André Araújo, Rosanna Viegas e Juliano Cazarré.

QUEM DISSE QUE NÃO

De hoje a sexta-feira, às 21h, no Teatro Plínio Marcos (Complexo da Funarte), Orientação: Alice Stefânia e Marcus Mota. Com alunos da UnB. Personagens discutem a negação e seus escoramentos. Entrada franca. Não é recomendado para menores de 16 anos.

Em Quem disse que não, coletivo de 20 alunos de artes cênicas da UnB



Link para a matéria na internet: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/06/27/interna_diversao_arte,309436/alunos-de-artes-cenicas-da-unb-participam-de-espetaculo-para-se-formar.shtml

ANEXO B

QUESTIONÁRIO INICIAL PRÉ-PROJETO

METODOLOGIA DA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS – 2011.2

PROF.: Marcus Mota

Aluno: Wilson Granja (matrícula 10/08781)

Data: 18/08/2011

QUESTIONÁRIO INICIAL

1 – Qual é o seu projeto de diplomação dos sonhos?

Minha referência de projeto de diplomação bem-sucedido é “Adubo ou A Sutil Arte de Escoar pelo Ralo”, da turma de egressos de 2004, se não me engano – eu ainda não morava em Brasília. Me seduz a idéia de um processo coletivo colaborativo em torno de um tema, que envolva pesquisa e criação – como foi com aquela turma com o tema da Morte. Durante as férias, quando pensei que teria que definir neste período qual seria o meu projeto de diplomação, e já com a expectativa de encontrar uma turma numerosa, pensei num mote, a princípio, um pouco ridículo e óbvio, mas que depois de pensar um pouco mais, creio que pode ser uma forma de transformar a dificuldade de ter tanta gente, com formações e interesses tão diferentes, numa oportunidade. O “título” é: “À procura da cena perfeita ou Como agradar a gregos e goianos?”. Dentro disso, poderíamos jogar em cena as nossas divergências. Para uns, um musical agradaria mais, para outros, uma tragédia grega seria muito mais apropriado para diplomação numa Academia, outros já podem achar que um espetáculo com máscaras e bufões teria mais impacto e aceitação, e por aí vai. Poderíamos ter de tudo, ou quase tudo. Poderíamos sacar nossos cadernos de OBAC, Interpretação 1, 2, 3 e 4, de Poéticas, de Voz 1, 2 e 3, de Corpo 1, 2 e 3, tentar usar tudo o que ficou de bom para cada um de nós durante todo o curso. Usar partituras, usar commedia dell’arte, usar teatro de bonecos e etc. Poderíamos, inclusive, usar textos de autores conhecidos! E poderíamos fazer algo que pudesse ser apresentado tanto num palco elisabetano, como na rodoviária de Brasília. Me seduzem muito também propostas como o “Entrepartidas”, do Teatro do Concreto, em que a cena se movimenta, e anda pela cidade de Brasília, e o público vai junto, no ônibus, na casa, na praça. Aprecio o apelo sinestésico – teatro para visão, audição, olfato, tato e paladar.

Por que? Acredito que a Academia, a Universidade, é o espaço ideal para a experimentação e não abro mão de que este último grande trabalho tenha este cunho. Um processo de colaboração, com pesquisa a fundo em algum tema, pode nos propiciar um enorme aprendizado e, ao mesmo tempo, um resultado interessante. Acredito que sempre que se faz teatro, deve haver a preocupação com o público, mas nós não precisamos nos preocupar em criar um “produto” que possa ser “vendido” facilmente. Queremos antes provocar, instigar, mas ao mesmo tempo, envolver, seduzir e deliciar a platéia. Queremos ser políticos, e ao mesmo tempo poéticos; profundos, sem perder o frescor da juventude; acadêmicos, mas sem hermetismo.

Em meu projeto de diplomação dos sonhos, todos brilham igual, todos ralam igual, todos criam, todos contribuem, todos se respeitam e respeitam e reconhecem o trabalho de todos os envolvidos (orientadores, técnicos, apoiadores e etc), todos se divertem, todos têm um pouco de dor ao final, todos gozam, todos se permitem, todos se desafiam e todos vencem.

2 – Que temas você gostaria de abordar em sua monografia?

- a) Possibilidade 1: Analisar como a crítica teatral pode ser utilizada como ferramenta do processo de criação cênica. Ouvi, no ano passado, numa oficina durante o Cena Contemporânea, que na “tradição” cubana a crítica faz parte da composição de espetáculos, não é um elemento externo e posterior. Me interessa investigar a aplicação desta cultura na cena brasiliense, ou brasileira. Há grupos por aqui que trabalham desta maneira? É viável para nós? Como nos capacitar para isso e quem assumiria este papel?
- b) Possibilidade 2: O ator-compositor em grupo. Como compor com o outro? Aprendemos durante um bom tempo a criar isoladamente – criação de partitura corporal, criação de partitura sonora, criação de personagem, etc – e quando vamos para o trabalho do grupo, há uma dificuldade grande em fundir tudo o que cada um criou numa cena só. Me interessa investigar esses desafios da criação coletiva. Analisar processos de diversos grupos para identificar soluções práticas para este “problema”.

3 – O que você destacaria dos últimos projetos de diplomação? Aspectos positivos e negativos.

a) A Porca Faz Anos

Para mim, “A Porca” quase atingiu o nível de “Adubo”. Como ponto positivo, destaco toda a parte musical criada para o espetáculo, que é excelente. O elenco, no geral estava muito bem, mas havia uma certa disparidade – com isso o espetáculo perde, deixa de estar “harmônico”. Algumas soluções de encenação deixaram um rastrinho de amadorismo, em poucos momentos. Mas no geral, tanto pela temática, quando pelo desempenho do elenco, o espetáculo é muito bom. E é resultado de processo colaborativo.

b) Macufagia

Eu diria que, esteticamente, me agradava em muitos momentos e desagradava em alguns poucos. Mas isso acontece com o livro de Mário de Andrade já, então talvez seja inevitável. O elenco também me pareceu irregular e, em termos de harmonia de grupo, não sei se é porque eu fiquei sabendo antes de fatos que aconteceram no processo, mas ficava muito evidente, em cena, para mim, uma certa falta de contato, de coesão, de formação de um todo. No geral, ficou um espetáculo bom, mas que não me arrebatou.

c) Os Gatos Morrem no Asfalto

Confesso que não consegui gostar, por mais que eu, geralmente, me esforce, quando se tratam de amigos em cena. Achei a dramaturgia um tanto confusa e quebrada. O elenco estava bastante heterogêneo em termos de desempenho, alguns inclusive me surpreendendo negativamente. Alguém comentou comigo que achava que o espetáculo deveria acontecer sobre o asfalto, e eu acho que faz todo o sentido (e não fica redundante). A meu ver, ao menos na sessão em que eu estive, o que vi foi um ator especificamente deitar e rolar sobre algo que não estava muito bem consolidado. Não sei se acho isso bom ou ruim. Se não fosse ele, possivelmente eu teria dormido.

d) Quase Acabando

Apesar de haver forçado uma conexão entre dois textos bastante diferentes de Beckett – algo que não me agrada -, o resultado estético foi satisfatório. Cenário, figurino e luz ficaram irretocáveis. Os personagens estavam muito bem caracterizados e construídos, tanto em termos de corpo quanto de voz. As cenas estavam bem marcadas e o ritmo estava bom. Mas tive a impressão de que tudo havia sido revelado até a metade do espetáculo. Como eu já conhecia os dois textos, já tinha visto tudo, já tinha entendido a relação feita entre os personagens, não havia mais nada para apreender dali por diante. Além disso, creio que carecia de um pouco mais de aprofundamento no texto – é o preço quando se opta por um texto específico e de um autor conhecido. Em alguns momentos lamentei profundamente por algumas tiradas com altas doses de ironia serem perdidas, enquanto outras não tão “nobres” eram mais valorizadas. Em outros, percebi que eu, quase sozinho, me emocionava com a situação dos personagens enquanto a maioria ria, sem se dar o devido tempo de pensar na miséria da vida daquelas criaturas.

e) À Moda da Casa

O espetáculo ficou “redondo”, porém longo. A estética do espetáculo, tanto em termos de encenação, quanto de construção dos personagens era bastante interessante. Como ponto negativo, destaco a dinâmica da peça, pois às vezes o ritmo caía, tornando algumas cenas maçantes.

